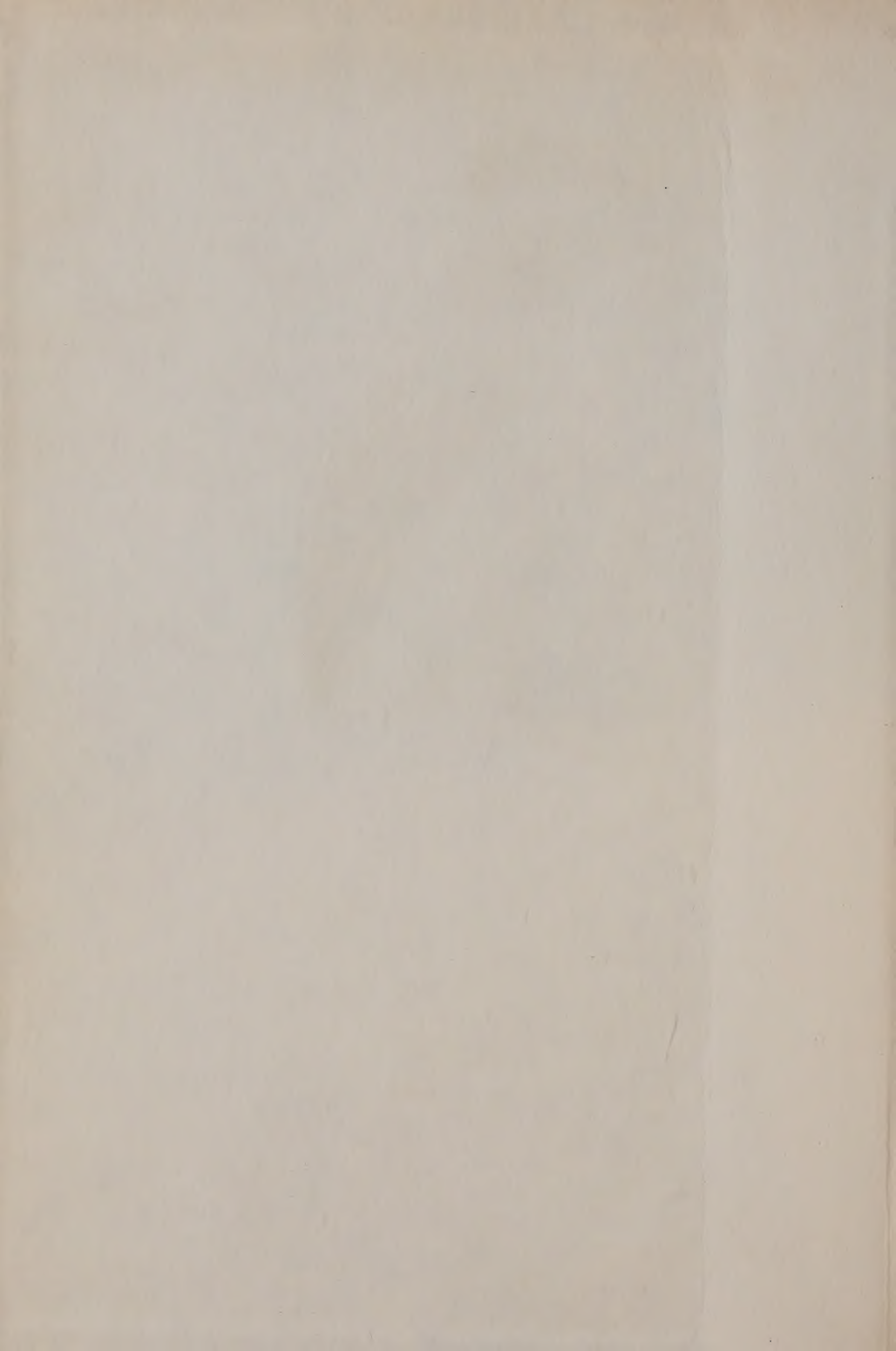










REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

WILHELM WAETZOLDT

BAND 49

MIT 43 ABBILDUNGEN IM TEXT

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.

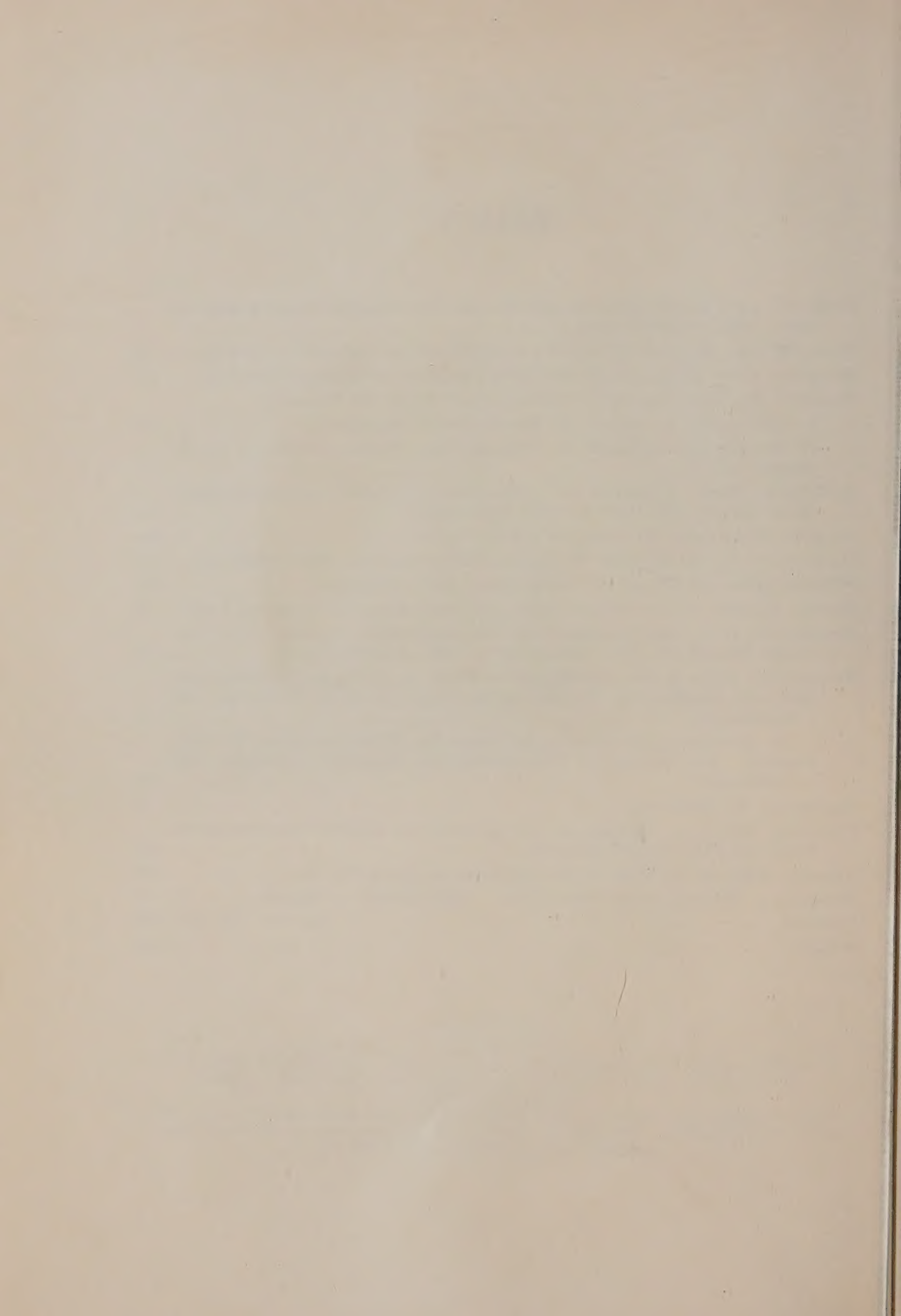
BERLIN / LEIPZIG 1928

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

INHALT



KUNSTHISTORISCHE AUSBEUTE AUS DEM DEUTSCHEN KUNSTHANDEL VON HEUTE

VON

W. VON BODE

Mit 12 Abbildungen

4. Adriaen Brouwer

Das Werk Brouwers hatte ich vor 3 Jahren in einer Monographie über den Meister auf nahezu 150 Gemälde bringen können. Ich hatte hinzugefügt, daß nach den alten Inventaren und der schroffen Ablehnung von Brouwers Kunst durch fast 2 Jahrhunderte uns wohl „nicht die Hälfte seiner Werke erhalten oder bisher wieder bekannt geworden sei". Meine Ansicht, daß daher noch eine beträchtliche Zahl seiner Werke wieder auftauchen würde, hat sich in der Tat bestätigt. Ich vermag heute das Werk des Meisters schon um fast zwei Dutzend Bilder zu bereichern. Die Unsicherheit der Sammler von heute läßt sie regelmäßig Rat suchen bei dem, der als letzter sich durch eine Publikation an namhafter Stelle über den einen oder anderen Meister bekannt gemacht hat und dem Laien daher als der berufene Kenner dieses Künstlers erscheint. Dadurch erwächst uns Männern vom Fach zwar eine starke Inanspruchnahme unserer Zeit, aber zugleich die Gelegenheit, unsere Denkmälerkenntnis zu bereichern. Für Brouwer erweitert sich dabei die Kenntnis seiner Tätigkeit nicht nur nach der Zahl seiner Werke, sondern es ergeben sich aus diesem Zuwachs zugleich neue Gesichtspunkte für die Beurteilung des Künstlers.

Unter den frühen Gemälden hatte ich als ein schon bald nach Brouwers Zeit in den Inventaren besonders berühmtes Werk das unter der derben Benennung „de Pisser" bekannte Bild namhaft gemacht, das ich nur nach einer Nachzeichnung von C. Dusart beschreiben konnte. Inzwischen ist im vorigen Jahr durch Dr. Benedikt auch das Original aufgefunden worden; in den Farben mit dem vorwiegenden hellen Gelb, Rosa und Blau ein ebenso charakteristisches Werk der Frühzeit wie in den derben Typen und vor allem in dem rohen, geradezu obszönen Motiv. Andere, gleichfalls figurenreiche Kompositionen, die uns im Original oder in alten Kopien allmählich bekannt werden, bestätigen uns, daß die Verwilderung durch den damaligen Weltkrieg solche Darstellungen besonders beliebt und den blutjungen Künstler rasch als „constrijk en wijtberoemd" bekannt machte. Als früheste Arbeit Brouwers hatte ich auf ein mir vor Jahrzehnten in einer Versteigerung bekannt gewordenes Gemälde,



Abb. 1.



Abb. 2.

der „Leiermann in der Dorfstraße", hingewiesen, dessen Verbleib mir damals nicht bekannt war. Inzwischen ist das Bild im Handel wieder zum Vorschein gekommen, und zwar nicht nur in einem, sondern gleich in zwei Exemplaren; beide fast völlig übereinstimmend und auch in der Qualität sich etwa gleichstehend. Eines derselben,



Abb. 3.

das hier in Berlin auftauchte, hat an dem Schild mit dem Schuh, das an dem Hause links angebracht ist, die echte alte Inschrift: Brouwer 1621; der junge Künstler hat das Bild also mit etwa 16 Jahren gemalt. Die Flüchtigkeit und Derbheit der Malerei lassen dieses Datum als sehr wahrscheinlich erscheinen. Läßt schon der Umstand, daß von diesem stark karikierenden, teilweise fast rohen Anfängerwerke noch zwei Exemplare vorhanden sind, darauf schließen, daß der Künstler darin den Geschmack seiner

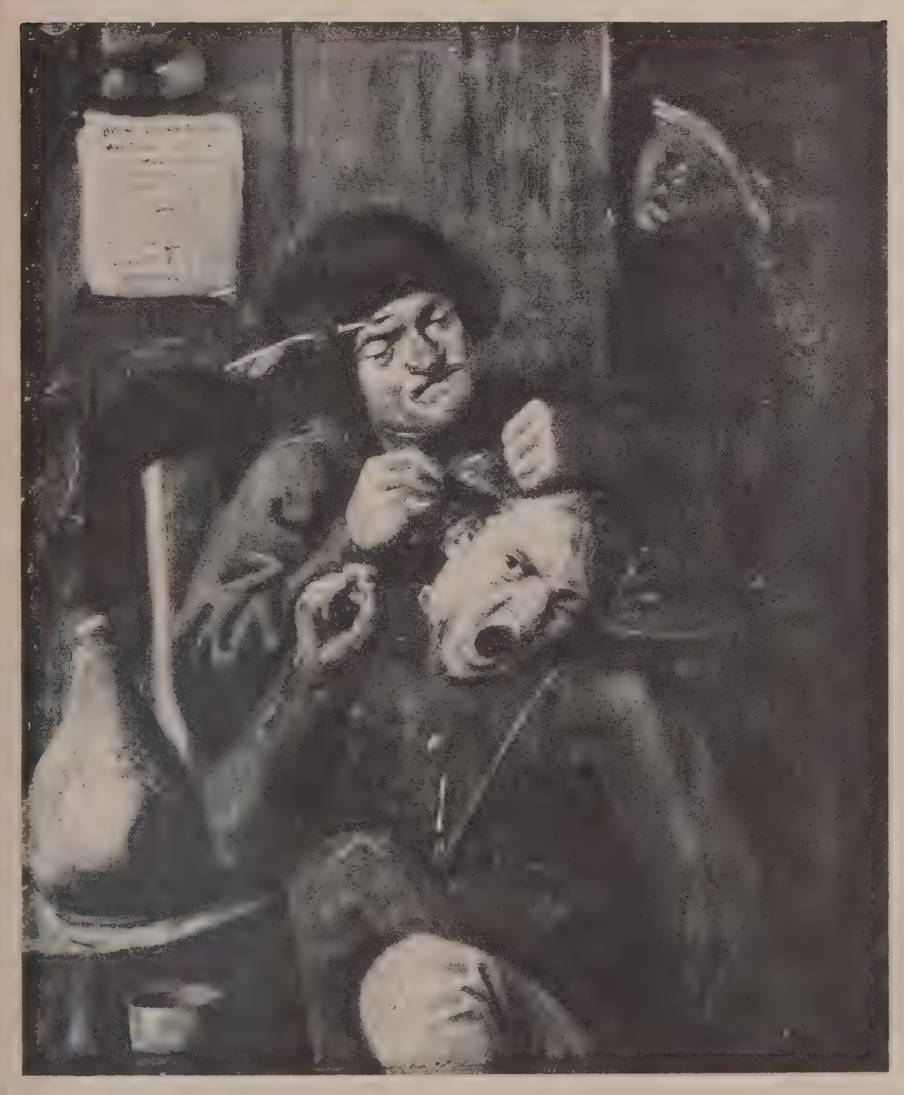


Abb. 4.

Zeit getroffen hatte, so wird dies bestätigt durch verschiedene verwandte Kompositionen, die gleichfalls jede in verschiedenen Wiederholungen vorkommen. Daß diese freilich keineswegs als eigenhändige Arbeiten gelten können, aber daß sie doch noch zur Zeit des Künstlers entstanden, darüber klären uns die notariellen Bescheinigungen

auf, die Brouwer gleich nach seiner Übersiedlung nach Antwerpen verschiedenen der ersten Sammler der Stadt, darunter auch Rubens, dahin ausstellen mußte, daß das Bild in ihrem Besitz allein das Original sei. Da sie fast ängstlich treue Kopien sind, so geben uns auch diese eine Vorstellung über Brouwers Auffassung und Erfindung in seiner frühesten Zeit. Zu den wenigen, schon in meiner Monographie aufgezählten Bildern, die figurenreiche Kompositionen im Freien vorstellen: „der Streit beim Kartenspiel" im Ryks-Museum, der „Bauerntanz" in der Sammlung Schloß, der „Bauerntanz" in Rubens' Besitz (nur in alter Zeichnung erhalten), „der Quacksalber" in Mannheim,



Abb. 5.

können wir jetzt noch hinzufügen: die „Kegler" in zwei nicht eigenhändigen Exemplaren im Privatbesitz in Zürich und im Haag, „Belustigungen auf der Dorfstraße", u. a. in einer Privatgalerie zu Antwerpen (gleichfalls alte Kopie) und ein ähnliches Motiv, augenscheinlich Original, bei Goudstikker in Amsterdam (Abb. 1). Es sind Bilder von der Gasse, in denen möglichst viel passiert: wir sehen Zecher, Kegler, Kartenspieler, Tänzer, Liebespaare; auch eine Prügelei darf dabei nicht fehlen. Die Motive stets derb, ja nach dem modernen Geschmack oft selbst roh; die Typen sehr mannigfach, obgleich meist karikiert. In den Farben herrscht ein helles Gelb neben Rosa und kräftigem Zinnoberrot vor; sie verraten wo es sich um ein Original handelt schon das koloristische Talent des jungen Künstlers. In den Motiven ist dieser wenig verschieden von ähnlichen Darstellungen des jüngeren Pieter Brueghel, Vinckboons, A. van de Venne und ähnlichen älteren Zeitgenossen in Antwerpen wie in Amsterdam; er mag selbst von



Abb. 6.

ihnen zur Wahl solcher Motive angeregt sein, aber er hat in ihrer Auffassung wie in ihrer malerischen Wiedergabe eine Fülle und Feinheit der Beobachtung, eine koloristische Empfindung, die jenen völlig abgeht. Für den besonderen Reiz der Landschaft verrät Brouwer in diesen Bildern, im Gegensatz gegen jene etwas älteren Künstler, namentlich A. van de Venne, noch keinen Sinn.

In den hier aufgezählten Kompositionen, die ich in meinem Brouwer-Buche noch nicht kannte oder nicht aufführte, weil sie mir nicht eigenhändig oder zweifelhaft erschienen, zeigt sich schon ein wesentlicher Fortschritt gegenüber dem ,,Leiermann auf der Dorfstraße", der von 1621 datiert. Sie müssen ein oder ein paar Jahre später entstanden sein als jenes ganz frühe, weit stärker karikierte Jugendwerk; zweifellos sind sie aber noch in Haarlem gemalt worden. In die gleiche Zeit, in die Jahre von 1622 bis etwa 1624, fällt auch die Entstehung einer Reihe von kleineren Interieurs mit wenigen Figuren, die in den letzten Jahren im Handel aufgetaucht und uns hier

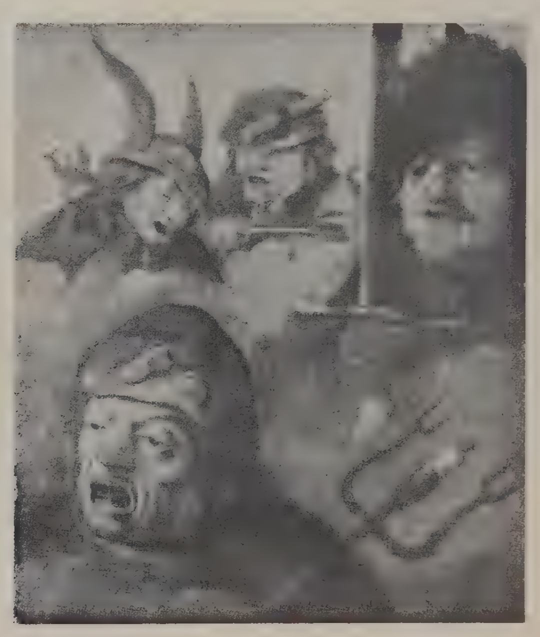


Abb. 7.

vorgelegt worden sind. Die Freude an der Karikatur ist hier noch vorherrschend; es ist ein Geschlecht von Rüpeln, die der junge Künstler in den verschiedensten Hantierungen und Situationen beobachtet und ebenso treffend wie humorvoll wiedergibt. Die ,,Bauern am Schlächterzelt" (Abb. 2), einhalb Dutzend rammsnasige Burschen, die ,,Knarren zu fangen" suchen, sind in trüben, neutralen Farben und kühlem Ton gehalten; der Ausblick links auf ein Dorf ist noch kulissenhaft gegeben (1925 bei Paul Cassirer). Ganz andere Typen und helle, kühle Farben zeigt das Bild mit vier Burschen um eine Tonne, die ihr Pfeifchen genießen (1924 bei J. Böhler in Luzern; Abb. 3). Wie ein erster Gedanke an das Meisterwerk in der Pinakothek, das der Künstler um 1630 schuf, erscheint ,,Der Dorfbarbier" (1925 bei J. Goudstikker); nur drei Figuren, aber von außerordentlicher Kraft des Ausdrucks (Abb. 4). Das gleiche

gilt von einer harmloseren Kopfoperation (1020 bei Dr. Rothmann, Berlin) (Abb. 5), in der aber zugleich die außerordentliche Kraft der Farben (rot, blau und gelb) auffällt. Ein sehr eigenartiges, humorvolles Bild war kurze Zeit in dem gleichen Besitz: „Der Schulmeister"; eines der sonst kaum auf uns gekommenen unfertigen, nur „gedootwerpten" Bilder Brouwers (Abb. 6). Auf dünnen, braunen Grund ist die Komposition flüchtig aufgetuscht; nur an wenigen Stellen sind die Farben gleich aufnotiert:



Abb. 8

namentlich im blauen Rock des Knaben vorn, in der grünlichen Jacke und dem roten Kopftuch des alten Schreibmeisters. Eine freie Wiederholung des Münchener „Tabakskollegiums" besitzt Dr. Rademaker im Haag, worin an die Stelle des herrschaftlichen Dieners vorn ein Geiger gesetzt ist, von dem eine kleine Wiederholung in meiner Monographie, Abb. 33 gezeigt ist.

Brouwer war schon in früher Jugend ein leidenschaftlicher Verehrer der Dichtkunst; in Haarlem wie in Amsterdam und Antwerpen ist er Mitglied der Retorijkerkamer. Ein Bild, das in den letzten Jahren aufgetaucht ist, gibt uns ein amüsantes Beispiel dafür, wie er seine Dichterfreunde durch Illustrationen zu ihren Dichtungen zu belustigen wußte (Abb. 7). Das z. Z. im Besitz von J. Goudstikker in Amsterdam befind-



Abb. 9.

liche kleine Gemälde, „gecke goden" („närrische Götter") betitelt, zeigt vier antike Götter in den Wolken, singend und musizierend; garstige Bauerlummel mit ihren karikierten Emblemen: Merkur mit einem aus Würsten hergestellten Caducäus, Neptun mit einer Mistgabel und einer Kerze darauf usw. Daß die Persiflage auch hier ihm gerade die größte Freude machte, entspricht seiner ganzen Anlage als Künstler.



Abb. 10.

Wie Schmidt-Degener, so habe auch ich für eine kurze Zeit in Brouwers Entwicklung einen gewissen Einfluß von Rembrandts Frühwerken nachzuweisen gesucht. Zu diesen Bildern gehört eines der erst neuerdings aufgetauchten Gemälde: fünf Bauern und ein Soldat beim Kartenspiel. Auch hier ist die ganze Komposition fast einfarbig in trüb braunen und grauen Tönen mit etwas Blau in der Rüstung des Soldaten gehalten; auch das Helldunkel spricht für seine Entstehung um 1628 bis 1630 (Dr. Benedikt, Berlin; Abb. 8). Ein etwas größeres Hochbild mit nur drei Figuren, „Rauchstudien" (z. Z. bei Van Diemen, Berlin) gehört schon seiner späteren Antwerpener Zeit an, aus der weit weniger Bilder bekannt werden wie solche aus seiner früheren Zeit in Haarlem und Amsterdam (Abb. 9). Wieder neue, sehr individuelle Typen zeigt das



Abb. 11.



Abb. 12.

Bild mit den beiden Musizierenden im Besitz von Dr. Schäffer, Berlin: ein Geiger und ein Flötenspieler hinter ihm; bis zu den Knien, trefflich gezeichnet, mattfarbig und sorgfältig durchgeführt.

Ich habe in meiner Monographie nachzuweisen gesucht, daß der Sinn für den Reiz der Landschaft bei Brouwer erst durch Rubens geweckt worden zu sein scheint und daß daher seine eigentlichen Landschaften erst seinen letzten Jahren in Antwerpen angehören. Dies bestätigen auch seine neu aufgetauchten Landschaften. Das kleine Bild: ,,Drei Bauern am Wegweiser" in der Sammlung von Prof. Bilfinger in Halle erscheint wie ein Ausschnitt aus einer größeren, früher von mir beschriebenen Landschaft im Londoner Privatbesitz. Wie diese, so ist auch das ,,Gehöft mit zwei Bauern im Vordergrunde" (Douwes, Amsterdam) einer der ersten Versuche des Künstlers in der Darstellung der Landschaft. Sehr pikant ist der helle Mondschein mit einer Reihe kleiner Figuren, der sich in der Kunsthandlung Dr. Gotschewski und Dr. Schäffer, Berlin, befindet (Abb. 10). Von besonderem Wert, um den Einfluß von Rubens auf Brouwers Entwicklung des Sinnes für die Landschaft zu erkennen, ist ein Bild im Besitz von F. Kleinberger in New York: ,,Die Kuhheerde an der Holzbrücke" (Abb. 11). Es steht dem Rubens in der Tat so nahe, daß der Besitzer es nicht mit Unrecht für ein Werk von Rubens selbst halten konnte. Das kleine, nur flüchtig hingestrichene Bild zeigt eine Wucht im Aufbau, eine Größe in der Bildung der Bäume und des Terrains und eine Kraft und Farbigkeit des Abendlichts, von dem dieser vernachlässigte Fleck der vlämischen Landschaft durchdrungen ist, daß Rubens' Vorbild sich deutlich darin zu erkennen gibt. Eine sehr umfangreiche und bedeutende Landschaft von Brouwer tauchte auf der vorjährigen Ausstellung altbelgischer Kunst in London auf, der ,,Weg zum Kirchdorf" (Dr. J. Seymour Maynards, 0,99 × 1,54 m; Abb. 12). Das Bild, das aus der letzten Zeit des Künstlers stammt, erscheint wie ein Gegenstück zu der fast gleich großen ,,Landschaft mit den Fischern bei Sonnenuntergang" in Grosvenor House. Auch hier glüht die ganze Landschaft von dem Licht des hellen Abendhimmels. Die Behandlung ist die gleiche, pastose und farbige. Es fällt auf, daß — wie die Fischer in der Londoner Landschaft — auch hier der stehende alte Bauer rechts und der kleine Hund neben ihm entschieden Teniersschen Charakter haben. Haben wir in beiden Bildern Werke von Brouwer vor uns, an die sein Schüler die letzte Hand angelegt hat, als jener plötzlich durch die Pest dahingerafft war? Ähnliches beobachten wir ja auch in den Figürchen auf dem kleinen ,,Sonnenuntergang" in der Sammlung von Dr. van Valkenburg in Laren. Die Möglichkeit, daß nicht Brouwer, sondern sein Nachahmer Teniers selbst der Maler dieser Landschaften sein könnte, ist völlig ausgeschlossen. Freilich hat auch er einige Landschaften gemalt, die im allgemeinen den gleichen Charakter der vlämischen Landschaftsauffassung zeigen, aber sie kommen weder in Qualität auch nur entfernt an jene Landschaften heran, noch besitzen sie die malerische Auffassung, den körnigen Farbenauftrag oder gar die intime Stimmung, die jenen Bildern eigentümlich sind. Auch die Annahme, daß Brouwer sich an den wenige Jahre jüngeren Maler gewandt haben sollte, um die Landschaften mit ein paar für die Wirkung der Bilder sehr unbedeutenden Figürchen von ihm ausgestattet zu sehen, ist so gut wie ausgeschlossen, da ja Brouwer auch als Figurenmaler

dem jüngeren Künstler in Erfindung, Zeichnung und Behandlung weit überlegen war. Wir können uns auch kaum denken, daß der geniale Eigenbrötler sich zu dem philisterhaften, eitlen Hofmaler hingezogen gefühlt hätte. Wohl aber ist es wahrscheinlich, daß dieser gleich nach dem plötzlichen Tode Brouwers die unfertigen Bilder in dessen Werkstatt an sich gebracht hat, um sie fertig zu malen und für sich zu verwerten. Erfahren wir doch durch eine Urkunde nicht lange nach Brouwers Tode von figurlichen Bildern des Künstlers, die Jan M. Molenaer fertig gemalt hatte; und eine andere Urkunde belehrt uns, daß es Brouwers Art war, pikante Situationen, die er beobachtet hatte, rasch auf ein Täfelchen aufzuskizzieren, und daß er daher eine ganze Reihe von solchen „gedootwerpten" Kompositionen in seinem Atelier um sich hatte, während nur ein einziges Bild zur Ausführung auf seiner Staffelei stand.

Zum Schluß weise ich hier auf eine Zeichnung von Jan Livens im Besitz von E. Lugt hin, die nach der alten Inschrift auf der Rückseite A. Brouwer darstellt. Sie gibt uns freilich noch weniger wie der Stich nach A. van Dycks Zeichnung ein Bild des Meisters, wie wir ihn uns nach der zuverlässigen Überlieferung und nach seinen Werken denken. Die Art, wie der hübsche junge Mann mit dem üppigen Lockenhaar und dem kleinen Zwickelbart die Rechte auf das Herz legt und pathetisch nach oben blickt, zeigt, daß Brouwer hier offenbar in irgend einer Rolle dargestellt ist, in der er in der Retorykerkamer, deren Mitglied er sowohl wie Livens war, aufgetreten war. Äußerlich ist die Ähnlichkeit mit dem van Dyckschen Porträt so groß, daß wir an der Richtigkeit der Benennung der Livensschen Zeichnung nicht zweifeln können. Livens, der 1635 von London nach Antwerpen übergesiedelt war, kann seinen Freund nur ein oder zwei Jahre später als der 1634 in Antwerpen anwesende van Dyck porträtiert haben. Daß sich mit diesen idealisierten Bildnissen das jetzt schon in vier Wiederholungen bekannte sogenannte Selbstporträt wenig zusammenreimen läßt, darauf hat Dr. Schreiber in seinem interessanten Aufsatz über die Bildnisse Brouwers mit Recht aufmerksam gemacht. Daß aber der Künstler selbst sich gelegentlich so aufgefaßt haben kann, widerspricht keineswegs seinem Charakter; auch die häufigen Wiederholungen dieses an und für sich wenig bedeutenden Bildchens scheinen gleichfalls für die Richtigkeit der alten Tradition zu sprechen.

Eben beim Abschlusse der Korrektur werden mir noch ein paar interessante Bilder Brouwers vorgelegt. Ein Bäckergeselle, der mit einem Teller Butter aus dem Keller auftaucht, ist durch seine leuchtenden roten und braunen Farben von reizvoller Wirkung. Wesentlich bedeutender ist die „Versuchung des H. Antonius", zweifellos das Bild aus Rubens' Sammlung, ein Werk von köstlicher, humorvoller Erfindung und ungewöhnlich sauberer Ausführung. Auch in diesem einzigen von Brouwer bekannten religiösen Motiv erweist sich der Künstler als das Vorbild des D. Teniers. Auch der mir nur durch eine Photographie bekannt gewordene „Bauerntanz in Landschaft" bei Herrn Philips in Endhoven scheint mir ein echtes, wertvolles Werk Brouwers.

GEGENREFORMATION — MANIERISMUS — BAROCK

VON

WERNER WEISBACH

Eine vor kurzem in deutscher Übersetzung veröffentlichte Schrift von Benedetto Croce ,,Der Begriff des Barock. Die Gegenreformation" [1]) stellt in ihrem Titel, der die Überschriften zweier Essays bezeichnet, die beiden Begriffe nebeneinander, die von mir in meinem Buche ,,Der Barock als Kunst der Gegenreformation" [2]) in eine inhaltliche Beziehung gebracht worden sind. Die Begriffsbestimmung des Barock, die er in der ersten Abhandlung gibt, weicht völlig von der ab, um die sich die deutsche Kunstwissenschaft seit einer Reihe von Jahren bemüht, und bewegt sich in einer ganz anderen Richtung. Während man bei uns danach trachtet, den Barock als historischen Stil herauszuarbeiten und die dafür in Betracht kommenden positiven Merkmale zu kennzeichnen und zu analysieren, will jener ihn ,,nur negativ werten, d. h. als eine Verneinung oder Grenze dessen, was eigentlich Kunst und Poesie ist". Er stellt sich damit auf die Seite derer, die im 18. Jahrhundert zur Zeit des Klassizismus das Wort Barock in einer herabsetzenden Bedeutung auf die von ihnen verabscheute Kunst der vorhergehenden Periode anwandten. Den ursprünglichen entwertenden Sinn des Wortes läßt er, wie mir scheint, mit vollem Recht aus der Geschichte des Wortes entspringen. Während bisher meist die Ansicht vertreten wurde, der auch ich folgte, das Wort barocco hänge etymologisch mit dem spanischen barucca (schiefe unregelmäßige Perle) zusammen — eine Auffassung, die sich übrigens schon bei Winckelmann findet, — setzt er sich für eine Herleitung von dem Modus der mittelalterlichen Syllogistik ,,Baroco" ein, dessen Wortbezeichnung später — das Warum weiß auch er nicht zu erklären —, als die ganze scholastische Syllogistik einer Mißachtung anheimfiel, die herabsetzende verächtliche Bedeutung erhielt. Vor Croce hatte bereits Karl Borinski [3]) die ,,logische Urbedeutung" des Wortes barocco aufgezeigt, ohne jedoch, soweit mir bekannt, besondere Beachtung darauf gelenkt zu haben, während er den Schlußfolgerungen des italienischen Forschers gänzlich fern steht. Dieser hält an der im 18. Jahrhundert aufgestellten negativen, ästhetisch verwerfenden Sinngebung fest und sucht sie von dem von ihm eingenommenen philosophischen Standpunkt aus mit logischen Gründen überzeugend zu machen. Ebenso lehnt er jede Inbeziehungsetzung des Barockstils mit Kulturpotenzen des Zeitalters, Gegenreformation und Absolutismus, ab und weist das noch einmal, nachdem ihm meine Abhandlung ,,Barock als Stilphänomen" [4]) bekannt geworden war, in einer Besprechung derselben zurück [5]).

Obwohl mir bei der völlig verschiedenen Grundeinstellung eine Verständigung in dieser Frage mit dem von mir so hoch geschätzten großen Gelehrten und Menschen

---

[1]) Zürich, Rascher u. Co., 1925.

[2]) Berlin, Paul Cassirer, 1921.

[3]) Die Antike in Poetik und Kunsttheorie I, Leipzig 1914, S. 199.

[4]) Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte II, S. 225 ff.

[5]) La Critica, 20. Nov. 1925, S. 366.

aussichtslos erscheint, möchte ich doch meine abweichenden Ansichten kurz darlegen. Barock bedeutet für ihn „eine Art des künstlerisch Häßlichen", etwas das gegen den Geschmack verstößt und infolgedessen überhaupt nicht künstlerisch ist. Er erklärt demnach in dem Zeitalter des Barock alles das, was er für künstlerisch häßlich und geschmacklos hält, als barock, das Künstlerische als nicht barock. Wie soll man da aber überhaupt zu einer einigermaßen eindeutigen Auffassung gelangen, wie das Barocke gegen das Nicht-barocke abgrenzen? Fällt z. B. für ihn Borromini, der in erster Linie von den Klassikern mit dem Makel des Geschmacklosen und Barocken behaftet wurde, dessen Genie aber jetzt wieder viele nicht zu unterschätzende Kunstverständige nach genauerer Kenntnis Gerechtigkeit widerfahren lassen, unter die Rubrik des Unkünstlerischen? Da das was in Bausch und Bogen als häßlich und geschmacklos abgelehnt wurde, historischen Bedingtheiten unterworfen und die Ansicht darüber, wie sich zeigt, eine schwankende ist, so erscheint das auf absolute Allgemeingültigkeit Anspruch erhebende Urteil Croces gewagt. Indem man bei uns versuchte, allgemeine Merkmale eines barocken Stils hervorzuheben und zu analysieren, erkannte man gewisse Häßlichkeiten und Geschmacklosigkeiten als Ausartungen und Übertreibungen positiver Eigenschaften, die für bestimmte Wirkungsabsichten gerade dieses Stils bezeichnend sind. Man gelangte demnach dazu, Positives und Negatives innerhalb desselben umfassenden Stilphänomens zu scheiden. Welche Eigenschaften ich als vorwiegend symptomatisch für den Barockstil in seiner Allgemeinheit ansehe, darüber habe ich mich in früheren Arbeiten zur Genüge ausgesprochen und brauche hier nicht noch einmal darauf zurückzukommen.

Ebensowenig wie der Bestimmung des Begriffs Barock vermag ich der Deutung der Gegenreformation durch Croce beizustimmen. Er stellt sie den Begriffen Renaissance und Reformation gegenüber, die er in ihrer hohen Idealität würdigt, während der Gegenreformation die ewige Idee, eine ewige Kategorie der Wahrheit abgehe, indem sie nur als Verteidigerin einer Institution, nämlich der katholischen Kirche, also auf dem Gebiete des Empirischen, Vorübergehenden eine positive Aufgabe gelöst habe. Das Wesentliche ihrer Leistung liege in Rückgriffen, ohne daß sie, wie Renaissance und Reformation, ein neues Denken, eine neue geistige und moralische Lebenshaltung geschaffen habe [1]. Da eine ausführliche Erörterung dieser Auffassung hier nicht angängig ist, so möchte ich nur kurz auf folgendes hinweisen. So gewiß es ist, daß der nachtridentinische Katholizismus eine Hauptaufgabe in Wahrung und Stärkung des kirchlichen Machtbesitzes sah, daß die offizielle Theologie sich dafür scholastischer Mittel bediente, daß eine Veräußerlichung des Christentums von kirchlicher Seite befördert wurde, so lassen sich doch andrerseits spezifisch religiöse positive Werte nicht verkennen, die, weil sie eben religiös sind, sich auf ein Ewiges beziehen, die man allerdings nicht bei den militarisierten und höfischen Jesuiten oder bei den päpstlichen Diplomaten und Theologen suchen darf, denen man aber bei Frommen, Mystikern und Heiligen begegnet. Die gegenreformatorische Mystik unterscheidet sich stark von der mittelalterlichen — wie ja immer Rückgriffe durch den Geist des historischen Zeit-

[1] Für die Renaissance ist das von Ernst Troeltsch gerade bestritten worden. Vgl. Ges. Werke IV, 759, 831, 835.

alters, in dem sie erfolgen, und durch ein andersartiges Lebensgefühl eine psychologische Färbung erhalten. Der Schatz religiöser Werte, der aus der Gegenreformation hervorging, wird uns durch die jüngst für Frankreich angestellten Untersuchungen von Henri Bremond in seiner monumentalen Histoire littéraire du sentiment religieux en France [1]) wieder besonders deutlich zum Bewußtsein gebracht. Nach dem durch Revolutionen, Hugenottenkriege, Mißstände und Vernachlässigung bewirkten kirchlichen Niedergang sehen wir ein reiches und vielfältiges religiöses Leben erblühen. Was hier für Frankreich an einer Fülle von Beispielen dargestellt ist, gilt ebenso für andere Länder und erst recht für Spanien, das Mutter- und Musterland der neuen katholischen Religiosität. Die Erneuerung bezog sich doch nicht nur auf Äußerlichkeiten und Institutionen, sondern berührte auch das Gefühlsleben. Will man Barock und Gegenreformation richtig würdigen, so darf man den Blick nicht auf einem Lande ruhen lassen, sondern muß in die Schau das ganze Abendland einbeziehen, dessen Nationen jede in ihrer Weise etwas ihr Eigentümliches zu dem Gesamtbilde beigetragen haben.

Wenn Croce sich gegen eine Verknüpfung von Barockkunst mit Gegenreformation und Absolutismus, wie ich sie versucht habe, wendet, so begründet er das mit seiner Ablehnung jedes historischen „Determinismus". Er interpretiert aber meine Auffassung nicht richtig, wenn er sagt, ich wolle den Barock „kausal und deterministisch" aus jenen beiden Potenzen ableiten. Gerade dagegen habe ich mich gewandt und es liegt mir fern, die Barockkunst allein als etwas durch sie Bewirktes oder als deren ursächliche Folge hinzustellen. Ich wollte kein kausales Abhängigkeitsverhältnis konstruieren, sondern eine Sinnbedeutung erschließen. Das tritt schon in der von mir gewählten Terminologie hervor, nach der ich die Barockkunst als ein Ausdruckssymbol des gegenreformatorischen und des absolutistischen Geistes bezeichnet habe [2]).

Der Barockstil wird als ästhetisches Phänomen durch immanente künstlerische Formbedingungen geleitet. Als Kulturphänomen ist er in die Gesamtstruktur der historischen Epoche verflochten und in seiner Entwicklung und Auswirkung mitbestimmt durch die bestehenden soziologischen Bedingungen, den „Geist der Zeit", die vorwiegend in Betracht kommenden rezeptiven Kreise. Als zwei wesentliche Potenzen der Zeitkultur haben, wie ich nachzuweisen suchte, Gegenreformation und Absolutismus den Barock beeinflußt und ihm bestimmte Richtungsenergien verliehen, sodaß in typischen Werken des Stils diese Potenzen einen Ausdruck finden. Als rezeptive Massen (Besteller und Beschauer) treten zum großen Teil kirchlich-religiöse und absolutistische Kreise hervor. Dazu kommt, daß römisch-kirchliche und absolutistische Ideen vielfach Verflechtungen miteinander eingingen. Ich habe mich aber ausdrücklich gegen die Unterstellung verwahrt, daß etwa die Gegenreformation den Barock hervorgebracht haben soll [3]). Bei Croce, dessen Betrachtungsweise sich an das Individuelle

[1]) Paris 1924, bisher sechs Bände erschienen.

[2]) Kurt Riezler, Über den Begriff der historischen Entwicklung, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte IV, 1926, 193 ff., sucht eine philosophische Begründung dafur zu geben, daß der Kausalitätsbegriff aus dem Begriff der historischen Entwicklung auszuschließen sei.

[3]) Mit meiner Auffassung scheint sich auch die von Voßler zu berühren, wenn er in seinem Buch uber Racine, München 1926, S. 46 schreibt: „Diese Art Christentum, diese gegenreformatorische From-

und das Nur-Ästhetische heftet, gibt es keinen Stil und keine Stile in unserem Sinne, weshalb er auch die ganze Fragestellung in Wölfflins „Grundbegriffen" zurückweist. Er kennt nur „einen einzigen und ewigen Stil, der die Schönheit oder die Kunst oder die Poesie selbst ist", und erklärt es als nicht angängig, mit dieser ästhetischen Kategorie andere kulturelle Kategorien zu vermengen. Seine persönliche ästhetische Überzeugung, sein verabsolutierter Geschmack ist Richter über alles.

Nach einer anderen Richtung wurden gegen mein Buch „Der Barock als Kunst der Gegenreformation" Einwendungen erhoben durch den in dieser Zeitschrift erschienenen Aufsatz von Nicolaus Pevsner „Gegenreformation und Manierismus"[1]. Der Verfasser richtet seine Kritik gegen die Art meiner Verwendung von Gegenreformation und Barock als historischer Begriffe und stellt die These auf: nicht der Barock, sondern der Manierismus sei künstlerischer Ausdruck der Gegenreformation. Indem er die Behauptung ausspricht: „mit dem Einsetzen des Barock, der sich seit 1590 ankündigt und seit etwa 1620 durchgesetzt hat, endet die Epoche der Gegenreformation", sucht er darzulegen, daß die von mir aufgestellten Kriterien wohl für die Kunst des eigentlichen Barock im 17. Jahrhundert, nicht aber für die ganz anders geartete des Manierismus, die einzig und allein die Gegenreformation repräsentiere, ihre Giltigkeit hätten und daß infolgedessen die Verknüpfung von Barock und Gegenreformation nicht statthaft sei.

Zunächst ist aus historischen Gründen die Beschränkung, die er dem Begriffe Gegenreformation gibt, sodaß diese nach ihm „mit dem beginnenden 17. Jahrhundert sich schon ihrem Ende zuneigt", zurückzuweisen. Ideen bedürfen einer geraumen Zeit, bis sie zu ihrer vollen Auswirkung und zu einer weiteren Ausbreitung gelangen. Wird auch das Werk der Gegenreformation durch das Trienter Konzil besiegelt und unter der Herrschaft der strengen Päpste durchgeführt, so erstrecken sich doch intensive Wirkungen, die davon herrühren, bis weit in das 17. Jahrhundert, ja setzen an verschiedenen Stellen erst am Anfang dieses Jahrhunderts ein. Gerade an der Geschichte der katholischen Frömmigkeit in Frankreich, die auch Pevsner jedoch in ganz schiefer Ausffassung heranzieht, läßt sich das deutlich verfolgen, wofür das vorher angeführte Werk von Bremond vielfache Anhaltspunkte bietet. Dieser geistliche Gelehrte sieht „vom Ende der Ligue bis zum Tode des Franz von Sales (1622) zu erst ein plötzliches Aufblühen; von 1629 bis zur Epoche der Großjährigkeit Ludwigs XIV. einen ständigen Fortschritt, eine Ausbreitung und gleichsam eine großartige Organisation; von 1661 bis zum Tode des Königs einen rapiden Verfall" (Bd. I, S. XIX). Und er sagt an einer anderen Stelle, daß man trotz des Elends zur Zeit der Fronde und des fortschreitenden Rationalismus jene Zeit „als eine der heiligsten Perioden, die die Kirche gekannt habe" heute wieder entdecke (I, 368). Daß das auf Auswirkungen der Gegenreformation beruht, ist für ihn eine Selbstverständlichkeit. Ebenso

---

migkeit, die zwar innerlich ganz dem Himmel, außerlich jedoch ganz der Welt gehoren wollte, und daher immer sich selbst mißtrauen, sich uberwachen und beherrschen mußte, hat jene berechneten, gebrochenen auf Außenwirkung und innere Gebundenheit bedachten, theatralischen, illusionistischen und bei aller Bewegtheit statischen Kunstformen begünstigt, die man heute Barock nennt."

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft XLVI, S. 243 ff.

betont er die schon früh hergestellte enge Verbindung zwischen Gegenreformation und Humanismus [1]). Für eine aus der Gegenreformation hervorgegangene Art von Frömmigkeit hat er die Bezeichnung „humanisme dévot" geprägt, die er auch seinem ersten Band als Überschrift gab [2]). Wenn Pevsner den Nachdruck auf den Gegensatz und das Feindliche zwischen Gegenreformation und Humanismus legt, weil einige Päpste eine Zeit lang Humanistisches und Antikes bekämpften, so ist das völlig irreführend und geht an dem Wesentlichen vorbei. Durchaus berechtigt ist die Auffassung, daß die Gegenreformation, die den Humanismus bis zu einem gewissen Grade in sich aufnimmt, als geistig-kulturelle und religiöse Erscheinung nicht auf das 16. Jahrhundert beschränkt ist, sondern sich weit in das folgende ausdehnt.

Im 17. Jahrhundert beginnt in Frankreich auch erst eine Aufnahme der spanischen Mystik der Gegenreformation, die für das innere religiöse Leben von so außerordentlicher Bedeutung wird. So kann Bremond an einer Stelle sagen: „. . . l'unique héros de l'histoire qui nous attend, c'est sainte Thérèse, conquérant notre pays" (II, 265). Nicht nur Werk und Schriften der heiligen Theresa, auch die „geistlichen Übungen" des Ignatius haben ihren mystischen Gehalt. Beide berührten sich in einem Streben nach einer Vertiefung des religiösen Gefühls und einer Belebung des inneren Gebetes, mochten ihre Ziele auch verschiedene sein. Wenn die Jesuiten bei ihrem Wirken in der realen Welt, in Politik und Diplomatie sehr wenig einwandfreie Praktiken und eine nach bestimmten Nützlichkeitszwecken orientierte Theologie anwandten — wogegen sich dann der Geist von Port-Royal auflehnte —, so ist das schließlich nichts anderes, als wenn in Deutschland die lutherischen Pastoren ihre Theologie dem Staatskirchentum dienstbar machten und sich in dogmatischen Spitzfindigkeiten erschöpften, — was den Pietismus gegen sie in die Schranken rief. Unter dem Einfluß der gegenreformatorischen Mystik vollzieht sich in Frankreich eine weit um sich greifende Reform nicht nur der Klosterdisziplin, sondern des ganzen religiösen Lebens und damit des Gemütslebens überhaupt. Die „Salons" feinsinniger Frauen haben daran einen beträchtlichen Anteil gehabt; ja, die Salons waren überhaupt in ihren Anfängen weitgehend von religiösen Neigungen bestimmt. Und wenn ein Franz von Sales die neue Andachtsform in seiner Weise den höheren Kreisen zugänglich zu machen und sie dafür zu gewinnen sucht, so ist das nicht lediglich ein „Salonchristentum" in einem herabsetzenden Sinne und nicht ein Abfall vom Geiste der Gegenreformation, wie Pevsner es darlegt. Wie ist es aber überhaupt mit einer historischen Anschauung bestellt, aus welcher der Satz hervorgeht: „Auch Montaigne (1533—1592) mit seiner innerlichen Skepsis entfernt sich schon(!) vom Ideenkreise der Gegenreformation." Um das geistig-seelische Leben in Frankreich während der ersten Hälfte des 17. Jahr-

[1]) Damit berührt sich auch die Auffassung von Troeltsch, Ges. Werke IV, 760: „Die Kultur der Gegenreformation ist eine bald mehr äußerlich, bald mehr innerlich verchristlichte Renaissance."

[2]) Als einen Hauptbestandteil des „humanisme dévot" sieht Bremond einen Optimismus an. „Une théologie très clairement définée soutient et nourrit cet optimisme, la théologie de Trente et des grands docteurs du XVIe siècle, que nos humanistes ont précisément pour mission d'illustrer à l'usage des simples fidèles et d'appliquer à l'ordre dévot (I, 370). — Die „humanistes chrétiens . . . ont de vrais saints et tous, quelle que soit leur vertu personnelle, intimement liés aux héros de la Contre-réforme, ils secondent, du haut de leurs templa serena, ils dirigent même ce grand mouvement" (I, 522).

hunderts richtig zu beurteilen, muß man sich immer vor Augen halten, daß ein Rationalismus, wie er durch Descartes vertreten wurde, und eine Religiosität, die durch Ideen der Gegenreformation ihren Antrieb erhalten hatte, nebeneinander hergehen.

Es ist gewiß nicht die richtige Methode, Vorgänge und Quellen der politischen und diplomatischen Geschichte zu benutzen, um daraus Schlüsse auf das religiöse Wesen einer Zeit zu ziehen. Will man z. B. einen urkundlichen Beweis dafür erhalten, wie stark bei einem führenden italienischen Barockkünstler, Lorenzo Bernini, das Andachtsbedürfnis war, so mag man nachlesen, was der ihm während seines Aufenthaltes in Paris von Ludwig XIV. beigegebene Herr von Chantelou in seinem Tagebuche an zahlreichen Stellen darüber verzeichnet, und man wird den Eindruck gewinnen, daß es nicht nur äußerliche Verrichtungen waren, in denen die Frömmigkeit Berninis aufging. Daß in dessen Kunst der Geist der Gegenreformation eine seiner charakteristischsten und bezwingendsten Verkörperungen fand, wie ich es in meinem Buche geschildert habe, ist durch nichts erschüttert worden.

Um die Verknüpfung der von mir aufgestellten Kategorie der Asketik mit der Barockkunst zu widerlegen, wirft Pevsner die Behauptung hin, daß dem 17. Jahrhundert „historisch bekanntlich der Asket als Typus keineswegs entsprach". Nun läßt sich wieder aus der geistlichen Geschichte Frankreichs gerade das Gegenteil nachweisen. Bremond weiß zu erzählen, wie die durch die Wirren der Bürgerkriege hinweggefegten Eremiten von neuem von ihren Einsiedeleien Besitz ergriffen und wie sie mit einem romantischen Schein umkleidet wurden. „On saluait de loin avec piété, avec une malice mêlée de quelque terreur, leur silhouette jadis familière. Les pélerinages saccagés, abandonnés se relevaient de leurs ruines, acceuillaient des foules innombrables. Chacun de ces lieux sacrés avait son historien, son poète. Dans l'esprit, l'imagination, le coeur de ces humbles topographes s'épanouissait un romantisme ingénu." Und was für das eine Land gilt, das wirkt sich auch an anderen Stellen aus bei dem universalen Charakter der katholischen Religiosität. Asketik und Mystik stehen in enger Beziehung zueinander; sie haben auch im 17. Jahrhundert noch ihre Bedeutung in dem Gesamtaspekt der gesellschaftlichen Verhältnisse und in dem Geist der Zeit und sind infolge ihrer Wertbetontheit wohl als Einflußfaktoren für die Kunst heranzuziehen. Das darf insbesondere für Spanien Geltung beanspruchen und ist denn auch in der jüngst erschienenen spanischen Kulturgeschichte von Pfandl gebührend betont worden: „Das Beispiel der asketischen und mystischen Meister und die Lektüre ihrer Werke haben zweifellos das religiöse Innenleben weiter Volksschichten veredelt und vertieft; sie haben, als eine Folge ihres Zusammenhanges mit der Idee der Gegenreformation, die Begeisterung für den neuen, antihäretischen Glaubenskampf mitgeschürt und den Inquisitionsgedanken gestärkt; sie haben auf Künstler wie Ribera, Zurbaràn und den Greco eingewirkt und damit wesentlichen Einfluß auf den Werdegang der spanischen Malerei gewonnen; sie haben endlich — in erster Linie die Mystik — auf rein geistigem Gebiet die Erkenntnis der psychischen Kräfte geweckt und dem Laien

jenen charakteristischen Seelenbegriff erschlossen, der für die Zeitgenossen die höchste Vollendung des inneren Menschen dargestellt hat und bei spanischen Denkern und Dichtern des 16. und 17. Jahrhunderts von Luis de Léon bis Gracián und Calderón lebendig geblieben ist“ [1]. Das hier Ausgesprochene deckt sich mit dem was ich in meinem Buche des breiteren erörtert hatte. Wie sich gegenreformatorischer Geist in der spanischen Kunst bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fortpflanzt, dafür gibt der Bildhauer Pedro de Mena ein glänzendes Beispiel. Seine berühmte Holzstatue des heiligen Franziskus in der Kathedrale von Toledo ist von seinem Biographen Orueta y Duarte mit Recht als asceta cristiano por excellencia bezeichnet worden. Und dieser hat ebenso zutreffend, wie mir scheint, die Seele seiner Kunst von den mystischen Quellen der heiligen Theresa hergeleitet [2].

Man kann demnach nicht aus historischen Gründen mit der Motivierung, daß schon im Anfang des 17. Jahrhunderts die gegenreformatorischen Ideen versiegt seien, meine These, nach der sie in der Barockkunst ein Ausdruckssymbol gefunden haben, bekämpfen wollen. Ich habe auch früher schon darauf hingewiesen, daß öfter eine mehr oder weniger lange Spanne Zeit verrinnt, bis Ideen eines Kulturkomplexes in entsprechenden künstlerischen Bildungen ein Äquivalent erhalten. Die Kunst muß sich mit ihren Mitteln erst darauf einrichten, neue Ideen zu bewältigen. Aber auch die Ideen selbst und die mit ihnen in Beziehung stehenden gesellschaftlichen Umwälzungen bedürfen einer geraumen Zeit, um die Gesamtkultur zu beeinflussen. Vortrefflich ist das von einem soziologischen Standpunkt durch Emil Lederer so formuliert worden: „Die neuen gesellschaftlichen Tatsachen müssen sich zuerst in ihrem eigenen Bereich auswirken, müssen die Menschen in neue Verhältnisse stellen, was immer Hineinstellen in neue Aufgaben bedeutet. Diese Aufgaben müssen begriffen und gelöst sein, ihr Niederschlag im Bewußtsein muß vorhanden, die „Revolution“ im täglichen Leben vollzogen werden. Damit erst ändert sich die Umwelt, damit erst wird der gesellschaftliche Kosmos, in welchen sich alle Klassen einfügen müssen, umgewälzt.“ [3] Wenn als produktive Höhepunkte der gegenreformatorischen Bewegung das Konzil von Trient, die spanische Mystik der heiligen Theresa und des heiligen Johannes vom Kreuz, das Werk des Ignatius von Loyola um die Mitte des 16. Jahrhunderts angesehen werden dürfen, so haben sich die davon ausgehenden Ideengehalte und gesellschaftlichen Veränderungen doch erst in einer längeren Dauer durchgesetzt, ja sind an gewissen Stellen erst im 17. Jahrhundert, wie wir das an Frankreich gesehen haben, intensiv wirksam geworden. So wird denn auch die Kunst des Barock ein Ausdruckssymbol für das nun erst ganz dem „gesellschaftlichen Kosmos“ und der Gesamtkultur einverleibte gegenreformatorische Phänomen. Dagegen schließt Pevsner: jenem ersten Aufschwung der gegenreformatorischen Bewegung um die Mitte des 16. Jahrhunderts müsse

---

[1] Ludwig Pfandl, Spanische Kultur und Sitte, Kempten 1924, S. 99.

[2] Orueta y Duarte, Pedro de Mena, Madrid 1914, S. 167.

[3] Emil Lederer, Aufgaben einer Kultursoziologie. Erinnerungsgabe für Max Weber, Leipzig 1923, Bd. II, S. 165.

unmittelbar eine gleichzeitige Kunstrichtung entsprechen und bezeichnet als eine solche den Manierismus.

Dieser Gedanke war nicht neu, sondern geht auf Dvořák zurück, der ihn in seiner Arbeit „Über Greco und den Manierismus"[1] ausgeführt hat. Meine abweichende Auffassung beruht auf einer anderen Bestimmung, die ich dem Manierismus-Begriff gebe, und ich habe sie bereits in einer Auseinandersetzung mit Dvořák, die Pevsner unbekannt geblieben ist, zu begründen gesucht[2]. Ich vermag den Begriff nicht so weit zu fassen und gebe ihm keinen tieferen geistigen, religiösen oder spiritualistischen Inhalt. Als Formbegriff ist für ihn, wie ich gesagt habe, bezeichnend „der mit Rücksicht auf ein bestimmtes organisierendes und dekoratives Prinzip bis zur Manier getriebene Formalismus". Er wird beherrscht von einem Virtuosentum, das sich in Kompliziertheiten und äußeren Bravourstücken gefällt. Der Manierismus ist in seiner italienischen Herkunft eine Begleiterscheinung des späten stark intellektualistischen Humanismus, einer überzivilisierten, das edel freie gesellschaftliche Ideal der Renaissance in glatte Eleganz umbiegenden, teilweise müden, resignierenden, skeptischen und blasierten Menschenklasse[3]. Wie diese Menschen aussahen, zeigen uns zur Genüge ihre Bildnisse von der Hand eines Bronzino, Salviati, Parmigianino und anderer Zeitgenossen. Nur in der Republik Venedig mit ihrem sinnlich-üppigen Naturgefühl, ihren besonderen und ausgesprochen malerischen Isteressen nimmt die Entwicklung einen anderen Verlauf. Und hier ist der Manierismus eine vorübergehende Erscheinung gewesen und hat nie die Herrschaft an sich gerissen. In der Form des Manierismus haben die anderen Nationen die italienische Renaissancekunst zumeist übernommen — ohne sich eines Unterschiedes zwischen Manierismus und Renaissance bewußt zu werden — in dem Glauben, die neue „moderne" befreiende Kunst zu ergreifen; und er hat dazu beigetragen, den nordischen Völkern die Augen für eine neue Körperbildung zu öffnen. Formgeschichtlich ist er eine Übergangserscheinung, eine Reaktion gegen das harmonisch ausgewogene klassische Ideal mit einer Bewegungstendenz, bei der Bewegung ein bis zu einem gewissen Grade abstraktes und dekoratives, meist sehr gekünsteltes Linienspiel, nicht eine dynamische Potenz (wie im Barock) bedeutet. Mit Rücksicht auf den Übergang schrieb Dehio in seiner Geschichte der deutschen Kunst, wo er den Manierismus-Begriff in ähnlichem Sinn anwendet (III, 179): „Im einzelnen Fall ist es aber keineswegs leicht zu unterscheiden, ob wir manieristische Entartung, also etwas Negatives, oder eine stille Regung barocken Werdens, also etwas Positives, vor uns haben" — wobei jedoch die Einschränkung gemacht werden muß, daß nicht der ganze Manierismus als etwas Negatives und als eine Entartung anzusehen ist. So habe ich mit gutem Grund

[1]) Max Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, S. 259 ff.

[2]) Barock als Stilphänomen, a. a. O., S. 236.

[3]) Vgl. Weisbach, Der Manierismus, Zeitschrift für bildende Kunst, Mai 1919. Vor Pevsner und Walter Friedlaender (Repertorium f. K. XLVI, S. 49 ff.) bin ich bereits hier sowie in meiner Besprechung des Buches von Hermann Voß, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz (Deutsche Literaturzeitung 1920, Nr. 41, Sp. 628) dafür eingetreten, daß die Anfänge des Manierismus bei Pontormo anzusetzen sind.

in meinem Buche gewisse manieristische Werke als Vorstufen barocken gegenreformatorischen Wollens erläutert.

Für verfehlt halte ich es aber, wie Pevsner, Dvořák folgend, es tut, dem Manierismus im allgemeinen und als Gesamtphänomen eine spiritualistische und mystische Tendenz unterzuschieben, um ihn zu dem eigentlichen Ausdruckskorrelat der gegenreformatorischen Bewegung zu machen. Der großen Masse manieristischer Werke in allen Ländern ist gerade das Seelenlose, Mechanisierte, Gekünstelte, Formalistische gemeinsam. Ihr Tiefe des Gehalts und Ausdrucks als etwas Gemeinsames zuschreiben zu wollen, ist ein willkürliches und vergebliches Unterfangen. In einem weiteren Sinne darf auch hier wieder gelten, was Dehio mit Bezug auf den Manierismus in Deutschland sagt: „erschreckend lieblos ist das Verhältnis zum Inhalt.“ Es ist eine Kunst, der ihrem Wesen nach das Stigma des Areligiösen anhaftet. Und sie wurde von den eigenen Zeitgenossen verschiedentlich so empfunden und gekennzeichnet.

Ich habe bereits früher nachgewiesen, daß gerade geistliche Schriftsteller in der ersten aktiven Periode der Gegenreformation durch die sie begleitende kirchliche Kunst des Manierismus nicht befriedigt wurden, an ihr Kritik übten und bestimmte Ansprüche nach einer anderen Richtung stellten. Wenn Giov. Andrea Gilio in einem seiner beiden Dialoge (1564) „tadelt, daß die Maler in erster Linie daran dächten, ihre Figuren in künstliche Verrenkungen zu zwingen, und daß durch die Vorliebe dafür das Interesse an dem Gegenstand zurückgedrängt würde“[1], so kann wohl nicht zweifelhaft sein, worauf das abzielt. An einem bestimmten Beispiel hat Raffaello Borghini in seinem „Riposo“ (1584) das was er vermißt und worauf es ankommt, vermerkt. Bei der Besprechung von Salviatis für Santa Croce in Florenz gemalter Kreuzabnahme, wohl eines unbestritten manieristischen Bildes, äußert er, nachdem er die Komposition lobend erwähnt und vermerkt hat, daß die Frauen (im Gegensatz zu den nackten Gestalten auf Bronzinos Limbus-Bild) sittsam aufträten, über die Hauptfigur des Christus: man dürfe wohl wünschen, daß der vom Kreuze genommene Körper mehr die Spuren der Verwundungen und ausgestandenen Qualen zeige, was mehr der Erbauung dienen und mehr das was der Erlöser durch unsere Schuld erduldete, zu Gemüte führen würde. Daß das hier vorgebrachte Verlangen nach Affektsteigerung nicht nur eine vereinzelte und zufällige Äußerung ist, ergibt sich aus anderen Stimmen der Zeit. Derselbe Gilio, der sich gegen die künstlichen Verrenkungen der Figuren wendet, fordert, daß bei den Passionsszenen durch die Deutlichmachung von Leiden und Schmerz mit voller Eindringlichkeit das Mitgefühl erweckt werden soll. Seiner Auffassung folgt der Jesuit Antonio Possevino, der unter den Pontifikaten Gregors XIII. und Sixtus' V. hohe Stellungen bekleidete, nach L. von Pastor[2] „gleich groß als Pre-

---

[1]) Vgl. Der Barock als Kunst der Gegenreformation S. 10. — Wenn Pevsner sich darauf zu berufen sucht, daß der Traktat Gilios eine Ausnahme sei, so kann man sich leicht überzeugen, wie dessen Ansichten in die Literatur der Zeit übergehen und des öfteren zitiert werden, z. B. von Borghini und Possevino.

[2]) Geschichte der Päpste IX, S. 691.

diger, Missionär und Jugendbildner wie als Gelehrter, Schriftsteller und Diplomat". Er schreibt [1]: „Ganz gewiß hat Gott gewollt, daß die Welt seinen Sohn Jesus um unserer Sünden willen entstellt, von Blut triefend, durch die Geißeln zerfleischt, mit Speichel besudelt, durch die Wunden erschöpft vor sich sehe." Wie sich derartiges in Tendenz und Sinnlichkeit mit Geist und Sprache der „Geistlichen Übungen" des heiligen Ignatius berührt, habe ich in meinem Buche dargelegt. Bildkünstlerische Parallelen zu alledem bietet nicht der Manierismus, so wie man ihn bei einer sachgemäßen Begriffsbestimmung aufzufassen hat, sondern der Barock. Versteht man die literarischen Quellen richtig zu interpretieren, so lehren sie uns, daß die neue gegenreformatorische Gesinnung durch die Werke, die im eigentlichen Sinne als manieristisch anzusprechen sind, nicht befriedigt werden konnte, daß sie in der unmittelbaren zeitgenössischen Kunst nicht die Erfüllung ihrer tiefsten Wünsche fand. Diese Ansicht scheint mir auch in den Traktat des Armenini [2] eingesponnen zu sein. Bei ihm begegnen ja schon unausgesetzt Klagen über den Niedergang der Kunst seit der großen Zeit Raffaels und es herrscht ein ausgesprochenes Epigonengefühl. Er sagt (Buch I, Kap. 1): „wenn je bedeutende Künstler nottäten, so jetzt, wo man, wie es scheint, nach den Beschlüssen des Konzils von Trient in der ganzen Christenheit wetteifert, schöne und prächtige Tempel, Kapellen und Klöster zu errichten" ... wozu man als stillschweigende Voraussetzung ergänzen darf: aber leider gibt es solche Künstler nicht.

Dvořák ist, wie mir scheint, nicht zu einem zutreffenden Ergebnis gelangt, weil er den Begriff des Manierismus von einer so problematischen und eigenwilligen Persönlichkeit wie Greco aus zu bestimmen und auf ihn hin zu konstruieren unternahm. Das Gemeinsame eines Stils muß aus dem allgemeinen Zeitniveau abgeleitet und dementsprechend analysiert werden. Da ein Genie öfter aus dem Rahmen des historischen Zeitstils fällt und mit diesem nur gewisse Eigenschaften in einem geringeren oder höheren Grade teilt, so kann es nicht ohne weiteres als typischer Repräsentant eines Stiles angesehen werden [3]. Und nun gar ein so eigenwilliges wie Greco, der Mann griechischen Blutes, der in Italien gelernt und sich in Spanien heimisch gemacht hat, wo er eine vielfach umstrittene Ausnahmestellung einnahm. Das Spiritualistische in seiner Kunst ist durch seine persönliche Veranlagung und durch seine Berührung mit dem religiösen Geiste Spaniens zur Entfaltung gebracht worden, aber nicht eine Wesenseigenschaft des Manierismus (ebensowenig wie sein ganz individueller Kolorismus). Wenn Dvořák behauptet, daß er den religiösen Spiritualismus von den französischen Manieristen übernommen habe und deren Werke gekannt haben müsse, so fehlt dafür auch der Schatten eines Beweises. Wo übrigens in der hohlen gezierten Kunst von Malern wie Dubois und Freminet oder des Radierers Bellange, auf die wohl die Bezeichnung „ma-

[1]) Tractatio de Poesi et Pictura, Lyon 1594, S. 295.

[2]) De' veri precetti della pittura libri tre. 1. Ausg. 1587.

[3]) So liegt es auch bei Michelangelo sowohl in bezug auf seine Kunst wie seine Religion. Seine ganz individuelle Religiosität, in der platonische und christliche Vorstellungen zusammenfließen, ist jetzt vortrefflich dargestellt bei Herm. Wolfgang Beyer, Die Religion Michelangelos. Arbeiten zur Kirchengeschichte, herausgegeben von Holl u. Lietzmann, Bonn 1926.

niert" in vollem Sinne zutrifft, das Spiritualistische stecken soll, ist mir völlig unerfindlich. Dvořák wurde offenbar zu seiner ganzen Konstruktion bestimmt durch eine leidenschaftliche Anteilnahme für die zuletzt von ihm erlebte moderne deutsche Kunst. Greco ist für ihn „ein prophetischer Geist" auch für unsere Zukunft. Wie Lamprecht zu seiner Zeit die Geschichte vom Standpunkte des Impressionismus aus determinierte, so Dvořák von dem des damaligen Expressionismus.

Folgt man einer Begriffsbestimmung des Manierismus, wie ich sie andeutete und wie sie auch von Dehio vertreten wird, so vermag man sie leicht zu einer Charakterisierung der den italienischen, französischen und übrigen Manieristen gemeinsamen Stilsymptome zu verwerten. Zugleich begreift man, daß dieser Manierismus in seiner immer weiteren Entartung und Erstarrung von der Zeit selbst als etwas zu Überwindendes angesehen wurde — wie es uns aus den Quellen des 17. Jahrhunderts deutlich entgegentritt — und daß der Vorstoß einerseits der Carracci, andererseits des Caravaggio eine notwendige Reaktion dagegen bildete. Die Generation dieser Erneuerer, die in dem neunten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in den zwanziger Jahren stand, konnte noch den frischen Geist der Gegenreformation in sich aufnehmen. Was der Manierismus mit seiner vorwiegend intellektualistisch-artistischen Einstellung nicht vermochte, das hat der Stil, den wir unter dem Namen Barock begreifen, zuwege gebracht: ein alle Künste umfassendes Ausdruckssymbol für jenen Geist zu schaffen.

Pevsner führt einen wahren Eiertanz auf, um seine Theorie zu begründen, daß sich in dem Manierismus der religiöse Geist der Gegenreformation kundgebe. Er muß selbst gestehen, daß auf römischem Boden zur Zeit seiner Herrschaft die Kunst in Malerei und Plastik areligiös war und „im wesentlichen sich einzig um dekorative Wirkungen bemühte ...". „Der religiöse Geist aber ist in Rom zu absolut, als daß er eine Offenbarung durch die darstellenden Künste ermöglichte [1]). Sie geschah vielmehr in der reinsten Form im toleranteren Venedig, im abgelegenen Urbino und im fernen Toledo." Was Venedig betrifft, so muß ich es entschieden ablehnen, daß etwa Meister wie Jacopo Bassano und Tintoretto in ihrer reifsten Periode dem Manierismus zugerechnet werden dürfen. Für Bassano hat Hadeln [2]) nachgewiesen, daß der Manierismus nur ein Durchgangsstadium während seiner „zweiten Periode" gewesen ist und daß er sich in seiner dritten und reifen Periode von ihm losgelöst hat. Tintorettos Stil ist — namentlich in seiner Frühzeit — gewiß auch durch den Manierismus beeinflußt worden, aber er bleibt ebenfalls nicht dabei stehen. Mit Recht haben von den Bercken und Mayer in ihrer Monographie des Meisters den Gegensatz seiner reifen Kunst zu dem Manierismus betont (S. 70) und ebenso das was ihn mit dem Barock verbindet, herausgearbeitet. Er hat — wie schon vorher Lorenzo Lotto — als einer der ersten und als ein überragendes Genie den Geist der Gegenreformation in bildliche Formen gefaßt. Je mehr er sich von dem Manierismus entfernte, um so religiöser und mystischer

[1]) Man hat aber doch die Wände von Kirchen und anderen geistlichen Gebäuden mit zahlreichen „historischen" Fresken bedeckt.

[2]) Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1914.

wurde seine Kunst. Die venezianische Malerei hat sich aus der durch das Eindringen des mittelitalienischen Manierismus eine Zeit lang für sie geschaffenen Krise rasch herausgerettet. Sie wurde neben Correggio eine Hauptquelle der Inspiration für die Carracci, in deren Jugend die großen Meister des späten Cinquecento noch am Leben waren. Mehrere Jahrzehnte haben jene auch noch gleichzeitig mit dem in Urbino ansässigen Barocci († 1612) geschaffen, der in seiner späteren Zeit starke Anregungen von Tintoretto erhielt. Er hätte, wie sich Bellori ausdrückt, der Kunst von Grund wiederaufhelfen können, verkam jedoch in dem umbrischen Winkel und war so nicht in der Lage, ihr den nötigen Beistand zu leisten. Er ist eine typische Übergangserscheinung und von mir als ein Hauptvorläufer des gegenreformatorischen Barock charakterisiert worden. Wie es sich meiner Ansicht nach mit Greco und Toledo verhält, habe ich oben bereits angedeutet. Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade an den Herden des Manierismus, in Rom und Mittelitalien, und in den davon abhängigen ausländischen Gebieten eine religiöse Kunst brach lag. Erst als die Gegenreformation mit ihren religiösen, kulturellen, gesellschaftlichen Elementen sich der Gesamtstruktur der Zeit tiefer eingeprägt hatte, fand sie in dem Barock ein entsprechendes Ausdruckskorrelat.

Es bleibt mir nur noch übrig, auf die Kritik, die Pevsner an der Aufstellung meines Begriffs des Heroischen geübt hat, kurz einzugehen. Leugnet er nicht die Berechtigung seiner Anwendung für das 17. Jahrhundert, so doch für den Manierismus, der für ihn mit der Kunst der Gegenreformation identisch ist, ebenso wie nach seiner Ansicht dem „Geist der Gegenreformation" überhaupt alles Heroische fernsteht. Irgendeinen Beweis dafür zu erbringen hat er sich erspart. Was das Verhältnis des Manierismus zu dem Heroischen betrifft, so braucht wohl nur an Giovanni da Bologna und seine Schule erinnert zu werden, um das Unzutreffende der Behauptung zu beleuchten. Die Idee des Heroischen ist während der Blute des Manierismus durchaus lebendig gewesen und vornehmlich durch seine Vermittlung dem Norden zugeführt worden. An Werken der Bologna-Schuler, eines Hubert Gerhard, Adriaen de Vries, Hans Reichel, ist den Deutschen die Vorstellung einer heroischen Bildnerei erst recht aufgegangen. Auch das Wort in seiner humanistischen Bedeutung wird jetzt in Deutschland häufig angewandt. Elias Holl legt dem Rat von Augsburg bei der Planung für das neue Rathaus nahe, dem Gebäude ein „heroisches Ansehen" zu verleihen. Der von der manieristischen Plastik mit Vorliebe verwendete Alabaster wird in Dingzetteln und Korrespondenzen der Zeit wegen seines „heroischen" Charakters gsrühmt [1]). In dem Vertrage des Bildhauers Michael Kern mit dem Grafen Gottfried von Oettingen wegen seines Grabmals (1620) wird für dieses vor allem ein „heroisches" Aussehen gefordert [2]). Eine Widerlegung der Behauptung, daß der religiösen gegenreformatorischen Bewegung der Begriff des Heroischen gefehlt habe, darf ich mir hier ersparen und nur auf die Literaturquellen verweisen, aus denen ich in meinem Buch verschiedene Beispiele

---

[1]) Leo Bruhns, Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock, München 1923, S. 219.

[2]) Bruhns a. a. O. S. 110.

angeführt habe [1]). Die von dem Humanismus im Anschluß an die Antike neu belebte Idee des Heroischen, deren sich auch die Gegenreformation bemächtigte, hat ebenso wie zuerst in den Formen der Renaissance, dann in denen des Manierismus und des Barock eine Verkörperung gefunden. Allerdings war der Manierismus mit der ihm eigenen Formensprache zu einer adäquaten Gestaltung des heroischen Ideals viel weniger imstande als der Barock, wie er etwa in der Kunst eines Rubens zur Entfaltung kam. Daß in dieser aber gegenreformatorischer Geist und barocke Form innig ineinander aufgegangen sind, dürfte wohl kaum verkannt werden.

J. MATHIAS KAGER.
DES STADTMALERS VON AUGSBURG LEBEN

VON

HERRMANN NASSE

Johann Mathias Kager wurde 1575 [2]) in München geboren.

Er war nach Trautmann [3]) ein Sohn des Kistlers Anton Kager und dessen Ehefrau Barbara. Der Vater gab ihn Martini 1588 zu Meister Jakob Jelle in die Lehre, auf „6 Jahre das Maler-Handwerk zu lernen". Nach sieben Vierteljahren kam er aber mit Jelle auseinander und setzte nun seine Ausbildung bei Jörg Karl, einem als Miniatur- und „Etz"-Maler, auch im Groteskenwerk, bei Hof beschäftigten Meister [4]) fort. Trautmann meint deshalb, und die Angaben Hainhofers [5]) scheinen es zu bestätigen, daß er als Junge beim Aufbau des Grottenhofes der Residenz mit zugegen war, jedenfalls lernend, vielleicht auch schon helfend. Aber nicht nur hier, sondern auch beim Bau der Residenz Maximilians I. war er zugegen. Auch wird er von F. Sustris, der doch zunächst diese Bauten leitete, als Gehilfe aufgenommen worden sein. Denn F. Sustris, der, geb. 1526, schon 1573 in bayerische Dienste getreten war und 1599 starb [6]), war eine Art von Künstlerfeldherr, der einen ganzen Stab von Künstlern

---

[1]) Der Barock als Kunst der Gegenreformation S. 26 f. — Auch Georg Weise, Spanische Plastik aus drei Jahrhunderten, Bd. 2, 1927, S. 198 ff., tritt für die von mir nachgewiesene Verbindung des Heroischen mit der Gegenreformation ein. Wenn er aber in dem spanischen Romanismus des 16. Jahrhunderts das künstlerische Äquivalent zu der gegenreformatorischen Frömmigkeit sieht, so vermag ich dem nicht beizustimmen. — Da mein Manuskript bereits Ende 1926 der Redaktion des Repertoriums eingereicht wurde, so konnte ich mich mit späteren zu dem Thema geäußerten Ansichten nicht mehr auseinandersetzen.

[2]) S. u. den Eintrag in Musterbuch. Tag und Monat habe ich nicht feststellen können.

[3]) Kulturbilder aus Alt-München. 2. Reihe München 1915 S. 25.

[4]) Nach Nagler K. L. VI. hat er 1593 sein Probestück in München gemacht. Es muß früher gewesen sein. Jelle hatte 1580 sein Probestück gemacht. Zottmann Münchener Jahrb. 1910 S. 85.

[5]) Die zahlreichen Nachrichten Hainhofers über Kager in: Quellenschriften zur Kunstgeschichte N. F. Bd. 6 u. 10 (Bd. 6 Doering: Hainhofers Korrespondenz 1610—1619, Bd. 10 Hainhofers Reise nach Innsbruck u. Dresden.) Wien 1890/1901.

[6]) s. R. A. Peltzer: Lamb. Sustris. Wiener Jahrb. Bd. XXXI. (1913) Heft 4 S. 224 (d. Stammbaum Sustris), u. Lill: Hans Fugger und die Kunst, Leipzig 1908.

als fürstlicher Hofmaler und Baumeister kommandierte. Bei Sustris schloß Kager seine Ausbildung in der Heimat ab und trat als Hofmaler in die Dienste des alten Herzogs Wilhelm V. der 1597 abdankte. 1595 oder 96 wanderte Kager nach Italien, wahrscheinlich zuerst nach Venedig, wo er Werke Tintorettos und der Bassani kennen lernte, wo er die persönliche Bekanntschaft Rottenhammers machte und vielleicht auch die Hans von Aachens. Von Venedig aus ging Kager nach Rom. Von seinen beiden Zeichnungen nach Rafael ist die zweite vom Jahre 1598 datiert [1]).

1598/99 war Kager als „fertiger Meister wieder in München. Hier wurde er nun, wie Hainhofer ausdrücklich versichert, Hofmaler Maximilian I. Außer untergegangenen Fassadenmalereien, von denen wir nichts Bestimmtes wissen, werden in den Münchener Jahren bis 1602 die Predigt Johannis (Nürnberg, Germ. Museum), Die Enthaltsamkeit des Scipio (Landau i. Pfalz, Offizierskasino) und das in der Frauenkirche zu München erhaltene Gemälde der Kreuzauffindung entstanden sein.

Im Jahre 1603 siedelte Kager nach Augsburg über, wo er laut Senatsbeschluß vom 18. 11. und 4. 12. 1603 sich dauernd aufhalten durfte. 1604 wurde er dort Bürger und kaufte die „Malgerechtigkeit", 1605 wurde er Stadtmaler und in die Handwerkerzunft aufgenommen, allerdings nur gegen das Versprechen, lediglich mit Wasserfarben in Fresko und Miniatur [2]) zu malen. Auf beiden Gebieten erwarb er sich sehr bald einen großen Ruf. Später durfte er auch in Öl Tafelbilder malen.

Das Motiv zu dieser Wohnsitzverlegung war höchstwahrscheinlich Eifersucht auf den in München allmächtigen Peter Candid. Ließ doch auch Rottenhammer, „Candids einziger Konkurrent", sich 1605 lieber dauernd in Augsburg nieder. Denn Candid [3]), 1586 aus Florenz nach München berufen, war hier seit F. Sutstris Tode der führende Künstler geworden und seit 1602 mit 500 fl. Gehalt neu angestellt. Er starb erst 1628 und muß recht begütert gewesen sein [4]). In Augsburg erwarb Kager sich sehr bald, 1614, ein Haus auf Unserer Frauen-Graben. Zwischen 1609 und 1622, ja noch 1624 stellte er eine große Anzahl Lehrknaben ein, unter denen sich 1609—1613 sein Bruder Johann befand [5]). Kagers Schüler wurde auch der Münchener Maler J. Ulrich Loth, der Vater des bekannten Karl Loth, „Carlotto". Schon 1605 erhielt Kager den Auftrag, das jetzt abgebrochene und im alten Stil neu aufgebaute Weberhaus „auswendig herumb sehr zierlich auszumalen". Nach 2 Jahren war er fertig und erhielt 500 fl. 1609 und 1610 malte er auch in Öl [6]). 1610—1612 hatte er die Fassaden

[1]) Diese beiden Kreidezeichnungen, Erschaffung der Eva und Figuren aus der Messe von Bolsena, wurden am 8. 5. 89 bei Gutekunst versteigert. Übrigens kam der junge Herzog Maximilian 1593 nach Rom, um seine Brüder Wilhelm und Ferdinand abzuholen, die dorthin 1592 gereist waren. Sollte Kager schon 1593 mit dem jungen Herzog gereist sein? Nach Trautmann kam er auf seines Landesherrn Kosten nach Rom. Vgl. Stieve, Wittelsbacher Briefe (Abh. d. hist. Kl. der Akad. d. W., XX 1893).

[2]) Er darf mit einem Jungen (Lehrling, arbeiten und erhielt den Auftrag für das Weberhaus.

[3]) s. Peltzer, H. Rottenhammer, Wiener Jahrb. Bd. XXXIII (1915) Heft 3; Baum, Die Bauwerke des Elias Holl, Straßburg 1908, auch Rhée, P. Candid, 1885.

[4]) In den Münchener „Ratsprotokollen" (Stadtarchiv) 1598/99 ist er ständig „Kläger gegen Nikolaus Piber um den Hauszins".

[5]) S. Gerechtigkeitsbuch. Nach den „Baukonzessionen" wohnte er seit 1627 im Kohlergässchen. (Augsburger Stadtarchiv), vgl. die Archivalien u. Buff i. d. z. d. hist. v.

[6]) 2 Anbetungen der hl. 3 Könige in Augsburg (kath. Pfarrhaus von St. Ulrich u. Afra u. Konkurssaal des Bischöfl. Seminars), beide dat. u. bezeichnet.

des Hlg. Kreuz- und des Frauenturms zu bemalen [1]). Seit 1619 aber galt Kagers Haupttätigkeit viele Jahre hindurch der inneren Ausschmückung des Rathaus-Neubaues Elias Holls, denn im Auftrag des Rates hatte er 1619 zunächst ,,Visierungen für Kistler und Hafner" hierfür auszuführen. Nach Entwürfen P. Candids, zu dem er, wie auch zu dem Münchener Hofe, doch stets in Beziehungen blieb, malte er 1622 die historischen Darstellungen der Decke des goldenen Saales, nach eigenen Entwürfen aber die ganze, seit 1619 begonnene Innenausstattung, die 1623 beendet war. 1625 malt er dann noch für die Fürstenstuben eine Anzahl Ölgemälde auf Leinwand, für insgesamt 1356 fl.[2]). Die Abrechnungen der Stadt für seine Arbeiten lassen sich von 1617 1622 jährlich, dann wieder für 1625, 1628, 1629 nachweisen. Für das Rathaus [3]) erhielt er 1628 die letzte Zahlung mit 100 fl. Es sprechen all diese recht beträchtlichen Honorare unbedingt für die Annahme, daß er die Leitung der gesamten Innenausstattung des Rathauses hatte. Inzwischen hatte Kager in Augsburg die Bekanntschaft des angesehenen Patriziers und Kunstmalers Philipp Hainhofer gemacht. Hainhofer legte größten Wert auf den Verkehr mit Kager und Rottenhammer [4]), zog beide bei seinen Erwerbungen von Kunstgegenständen häufig zu Rat und ließ sie für sein berühmtes Stammbuch arbeiten. Hainhofer empfahl Kager dem bayerischen Kurfürsten und dem Herzog von Pommern und war die Veranlassung zu einer (ersten) Reise Kagers nach München im Jahre 1611, wo Kager im Auftrage Mazimilians für den Herzog von Pommern Pläne und Nachzeichnungen des großen schwarzen Saales, des Antiquariums, des Grottenhofes und des Fischweihers im Residenzgarten anzufertigen hatte, für die er 100 R.Thlr. erhielt.

Daß Kager übrigens in Augsburg sehr oft vom Rate beschäftigt war, geht aus den von Buff mitgeteilten Notizen der ,,Wochenbücher" hervor (s. Buff l. c.). So erhielt er z. B. am 28. 8. 1615 ,,umb allerlei Arbeit" 100 fl., 1616 auf Rechnung ,,für gemachte Arbeit" 200 fl. u. a., 1619/1620 des öfteren auch für ,,Maler-Gold", um das er sich immer wieder ganz besonders dringend bemühte. In den Jahren zwischen 1610 und 1619 entstanden religiöse Ölbilder für den Augsburger Dom und für verschiedene Klöster, wenn auch mit einer Ausnahme keine datierte Arbeit hierunter zu finden ist [5]). Erst 1619 haben wir ein Datum für das Bild der ,,Lactatio Mariae" in Aldersbach, von welchem Jahre ab Arbeiten in Öl sehr viel häufiger wurden. So malte er 1622 einen hl. Benedikt für das Kloster St. Stephan, einen guten Hirten für St. Peter. Man staunt, wenn man die Zahl der Bilder kennen lernt, die Kager noch neben seinen offiziellen Rathaus- etc. Arbeiten für bayer. Kirchen und Klöster malte. Mannigfache

---

[1]) Abgebrochen, der Frauenturm 1885. Kopien der Fresken von Brandes im Maximilianaeum.

[2]) Jesabel, ein Jüngstes Gericht, Alexander mit den Töchtern des Darius, Tarquinius u. Virginia, Belsazar. Esther vor Ahasver.

[3]) 1622 bezieht er Wein und Brot für Arbeiter. — 1622 im Sommer scheint der goldene Saal fertig zu sein, denn Kager und seinen Gesellen werden 4 fl. Trinkgeld verehrt. 1624 erhält er 166 fl. 38 Pfg. Vgl. hierzu die ausführlichen Mitteilungen Buffs über den Bau des Augsb. Rathauses i. d. Zeitschr. d. hist. Vereins f. Schwaben u. Neuburg 1887 Bd. 14 S. 22 ff.

[4]) Vgl. Quellenschriften Bd. VI. Dagegen ,,Friesenegger", Hans Rottenhammer und seine Augsb. Ratsgemälde" i. d. Zeitschr. des hist. V. f. Schw. u. Neub. 1908 (Bd. 34).

[5]) Berichtet wird auch, daß er vom Abte Joh. Merk den Auftrag erhielt, das Innere der Simperti-Kapelle in St. Ulrich u. Afra auszumalen, wofür aber die Beweise fehlen.

Reisen kommen hinzu. Schon 1612 z. B. eine solche mit Holl nach Eichstätt, 1617 nach Nürnberg, wo er von Hainhofer bewirtet wurde [1]). 1625 reiste Kager zum zweiten Male nach Eichstätt, um für die Kapuziner ein Altarbild zu malen [2]). Zwischen 1623 1629 muß er wiederholt in Zwiefalten (Württ.) gewesen sein, wo er die Ausschmückungs- und Erneuerungsarbeiten der später leider umgebauten Benediktinerkirche, für die er auch Bilder in Fresko und Öl malte, zu leiten hatte. So erfreute er sich überall eines großen Rufes. Viel wird ihm Hainhofers Protektion genutzt haben, der schon 1611 von ihm äußert, Kager führe den Ruhm in Deutschland. — Trotzdem hielt er es nicht unter seiner Würde, auch kleine Arbeiten anzunehmen, wie er z. B. 1619 Stangen für einen Prozessionshimmel vergoldete und bemalte. So ist es kein Wunder, wenn er bald in Augsburg vermögend und auch äußerlich geehrt wurde. Denn 1620 wurde er Stadtrichter, ,,Beisitzer im Stadtgericht'', 1627 Ratsherr (,,consul''), 1631, als alle evangelischen Rathausmitglieder entfernt worden waren, sogar Bürgermeister an Stelle des Goldschmiedes Hans Lenker [3]). Im gleichen Jahre malte er ein großes Fassaden-Fresko: ,,Die Königin von Saba vor Salomon'' auf der Hauptfassade des alten Gefängnisses hinter dem Rathaus, das von Collignon in Kupfer gestochen wurde. Rottenhammer und sogar Candid hatten ebenfalls, 1621 und 1622, Viesierungen eingeliefert. Es hatte sich also um ein Konkurrenzausschreiben gehandelt, in dem Kager und nicht etwa Candid oder Rottenhammer Sieger blieb. Infolge der Religionswirren des 30 jährigen Krieges, seit dem Einzuge Gustav Adolfs verließ ihn aber das Glück. Denn schon am 29. April 1632 wurde er mitsamt den übrigen katholischen Ratsmitgliedern wieder abgesetzt und seines Bürgermeisteramtes enthoben. Hans Lenker kam wieder an seine Stelle. Nun müssen schwere Zeiten für ihn gekommen sein, denn während noch in die Zeit von 1627 1629 seine besten Werke auf dem Gebiete der Ölmalerei, so das 1627 datierte Gemälde des hl. Andreas in Landshut (Studienseminar), die 1629 datierte Beweinung in Ingolstadt (Pfarrkirche) und schließlich das schöne Wiener (Hofmuseum) Bild: ,,David vor Abigail'', fallen, schweigen die Quellen. Wir wissen nichts mehr von größeren Arbeiten, das Gefängnisfresko scheint seine letzte Arbeit gewesen zu sein.

Kager lebte nicht mehr lange; er starb 1634 in Augsburg und wurde in der hl. Kreuzkirche begraben. Dort findet sich seine schon von Sandrart (der sie Prasch entnahm) mitgeteilte Grabschrift, ebenso die seiner 1578 (nicht 1566) geborenen Ehefrau Livia Magdalena, geb. Salvatonia und seiner Kinder [4]).

Diese Lebensgeschichte ist der kurze Extrakt aus der reichen, nicht immer genauen Literatur und aus den leider nur sehr spärlichen archivalischen Quellen.

---

[1]) s. Baltische Studien II 1834 ,,Kager d. Maler des Pommerschen Kunstschrankes''.

[2]) Eine Kreuzabnahme. Nach Eichstatt lieferte er auch ein Marienbild mit Heiligen, das sich in der Bischöfl. Residenz befindet

[3]) In der ,,Historie des Regiments in der hl. Rom. Reichsstadt Augsburg'', von David Langenmantel u. Jacob Brucker, Augsb. 1734 heißt es im Alphabeth. Register aller Personen mit dem von Anno 1548 bis 1724 Rath u. Gericht in Augsb. aus Geschlechtern etc. besetzt worden, unter C. ,,Kager Mathias ascitus 1627 (als Pfleger) resignatus 1632 (als ,,consul'') denatus 1634.

[4]) Vgl. J. Sandrart, Teutsche Akademie Bd. I Nürnberg 1675. D. Prasch, Epitaphia Augustana III Augsburg 1624.

Von den Schriftstellern macht Nagler in seinem Künstlerlexikon und seinen Monogrammisten die ausführlichsten Angaben [1]). Seuberts Angabe, Maximilian habe Kager nach dessen Rückkehr aus Italien zum Hofmaler ernannt [2]), bestätigte schon von Stetten [3]), der auf archivalischen Quellen fußt. Wichtigen Aufschluß erteilen die handschriftlichen Notizen in Halms „Materialien zur bayr. Kunstgeschichte" Bd. 4 (Cod. Germ. 1526, Staatsbibliothek München).

Immer wieder begegnet man der Notiz, Kager sei auch Architekt gewesen [4]). Ein Beweis dafür, daß Kager auch als Architekt, d. h. als Baumeister tätig war, läßt sich nicht erbringen. Aber er war es im engeren Sinne insofern, als er Zeichnungen, Risse und Pläne für Gebäude und Kirchen, die Jesuitenkirche Alberthalers in Dillingen, für die umgebaute Benediktinerkirche Zwiefaltens und die Kollegiatkirche in Innsbruck entwarf und in zahlreichen Fällen die gesamte innere Ausstattung (Rathausbau und Zwiefalten) übernahm und überwachte. Seine Zeitgenossen rühmten in erster Linie seine große Erfahrung im Malen auf nassem Wurf und auf dem Gebiete der Miniatur-Malerei. Noch im 18. Jahrhundert gilt er als einer der besten Historienmaler, man rühmte sein warmes Kolorit, sein Geschick im Verteilen der Massen und in der Schilderung des Affektes.

Im 19. Jahrhundert wurde er vergessen, bis das allgemeine Interesse sich der Erforschung der Fassadenmalerei zuwandte und hierbei Kagers Bedeutung für Augsburg erkannt wurde.

Archivalien.

Die Ergebnisse meiner langwierigen und ausgedehnten Nachforschungen sind sehr dürftig. Vor allen Dingen gelang es nicht, das Dunkel, das über Kagers Münchener Aufenthalt lagert, aufzuhellen. Die Akten der Hofmaler-Besoldungsverhältnisse 1601–1624 enthalten nichts über ihn. In den Hofzahlamtsrechnungen, in den Hofkammerprotokollen der fraglichen Jahre, alles im Kreisarchiv München, fand sich fast nichts [5]). Auch die Ratsprotokolle (Stadtarchiv) schweigen. Die sehr wichtigen Zunftakten der Zeit sind verschollen; das bekannte Zunftbuch im Bayer. Nationalmuseum enthält keinen auf Kager bezüglichen Eintrag.

Wichtigen Aufschluß ergeben die Baumeisterbücher 1632–34, die Wochenbücher 1605–1615, die Zunftakten 1611–19 u. a. des städt. Archivs zu Augsburg. Ich habe bei dieser Gelegenheit die Buffschen Auszüge nachgeprüft und zum Teil

[1]) Allgemeines Künstlerlexikon, München 1841. Monogrammisten, fortgesetzt von Andresen, München.

[2]) A. Seubert-Muller, Die Künstler aller Zeiten und Völker. Stuttgart 1878, Band X.

[3]) P. von Stetten, Lebensbeschreibungen zur Erweckung und Erhaltung burgerlicher Tugenden, Augsburg 1778. Derselbe, Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte Augsburgs, Augsburg 1779, 1788.

[4]) So Imhof, Neu eröffneten historischen Bildersaals 5. Teil, Nürnberg, 1696. Singer, Kunstler lexikon, Sandrart, Teutsche Akademie, l. c. Mit einem Baumeister Karger in Dresden wurde er oft verwechselt.

Joh. G. Zedler, Großes Universallexikon, Halle u. Leipzig 1783, erwahnt ein Gut bei Straubing, das „Khagers" heißt. Auch gebe es ein adliges Geschlecht „Kagern" in Bayern. Unser Kunstler wird bald Khagers, bald Kagerer und Kager geschrieben.

[5]) Nur Hofzahlamtsrechnungen 1620 S. 428: „v. Matheus Kager für 65 Visierungen der bayer. Heiligen 234 fl."

ergänzt. Der Krieg hatte dann weitere archivalische Forschungen unmöglich gemacht. Im Nachstehenden bringe ich zunächst einiges neu von mir Gefundene. Die hier in erster Linie interessierenden Einträge im Gerechtigkeitsbuch von 1549 bis 1624 und Generalregister 1549 1624 des Augsburger Stadtarchivs lauten wie folgt: Meister:

1609 1. 1. Kager Mathias stellt vor den Lehrknaben Kager Johann (Bruder des Mathias Kager, lernt 4 Jahre).

1611 1. 1. Kager Matheus, Maler stellt vor den Lehrknaben Heiß Sebastian (Sohn des Gastgebers Ulrich Heiß von Augsburg).

1614 20. Juli. Kager Mathias, Maler stellt vor den Lehrknaben Rieger Melchior (Sohn des Christ. R. v. Augsburg).

1617 24. 10. Kager Matheus stellt vor den Lehrknaben Velhner Hans (Sohn seines gleichnamigen Vaters von Altdorf).

1620 26. 7. Kager Mathias stellt vor den Lehrknaben Kriner Mathias Jakob, Sohn des Mathias Kriner.

1620 26. 7. Kager Mathias, Maler stellt vor den Lehrknaben Meier Melchior (Sohn des Christoph M. von München bei Donauwörth).

Ferner folgender Zettel unter „Maler 1515 1604 Nr. 1“: „Mathias Kager soll willfahren nach dem Dekretum in senatu 4. Dez. A⁰. . . . . .“ und weiter

„Mathias Kagerers suppl. soll den fürgehalten werden, Dekretum in Senatu 18. November A⁰ 1603“, ferner:

„Bürgerbuch 1557 1680 f. 39 1604“: „Matheus Kager von München, Maler, ledig Standts. Ist zu einem Bürger angenommen worden vermögens dreyhundert Gulden und kaufte der Maler Gerechtigkeit. Seine Bürgen sindt Balthasar Wurm des Rates Maler und Hans Waideln, Goldschmidt Actum 26. Jannery Anno 1604 (diese Stelle bringt Buff).

Ferner unter „Maler, Glaser, Bildhauer . . . . Ordnung darin Nr. 28 Glaser, Bildhauer, Ordnung“:

„Den Mathias Kager betreffend“:

„Demnach Mathias Kager von München auf sein unterthänig Verlangen und eines ehrsamen Rathes Erkenndtnis bey denen vor Malern allein für ein Handwerkhs genommen (doch seinem selbsten Erbieten einig und allein mit einem Jungen zue arbeiten nachzuekommen) aufgenommen und zugelassen worden. Ist ihmen hiebey Vertrostung und zuesagen beschechen. den (?. . .) des Kagers zuegelassen irer Ordnung unvergriffen sein und gegen an den kain einspruch geben soll.

Actum, den 14. Dezember 1605.“

Ferner aus

den Wochenbüchern, die Buff nur von 1615 1626 mitteilt, noch folgende Einträge für die Jahre 1627 –1632:

„4. Juli 1627. Herrn Math. Kager des Stadtg. und Stadtmaler 77,2 Pfg.

14. 11. 1628. J. Mathes Kager des Rats G. unb Arbeit bezahlt 500 fl.

27. 8. 1630. Dem Herrn M. Kager des Rats G. bezahlt von wegen einer Visierung so er gemacht und nach Regensburg geschickt, per honorarum 75 fl. bezahlt 50 Thl.

2. Juli 1632 Herrn Mathias Kager gewesten Burgermeister 32 fl.“

In dem Akt des Augsburger Stadtarchivs

B 5^9 und b 8^{13} ist von der Orgel für St. Anna und von Verhandlungen wegen des Altares für St. Moritz die Rede. Es geht aus diesen Verhandlungen hervor, daß man ursprünglich sogar an Rubens gedacht hatte, dann aber dem Kager die Durchführung übergab und ihn bezahlte. In einem Briefe des Peter Wernl an den Herrn Dechant zu St. Moritz, den „Choraltar betreffend und an Herrn Kager zu malen“ heißt es „Kager, Burger und des Rats allhie zu Augsburg dieses Hauptaltars Maler und Verfertiger!“ Auch habe K. einen Katharinenaltar für die Kapuziner gemalt! Für Farben usw. erhält er 8—900 fl.

Ferner dort: Schreiben des Ottheinrich Fugger an seinen Bruder und Vetter, der nicht näher genannt ist. Das Schreiben geht von Regensburg aus.
1630.
5. Oktober.
Hochwohlgeborner herr graf.......

a)

Wass an e: Idr.: ich voe wenig tagen wegen deß dem collegiatsstüfft zu s. Morizen in Augsburg auss gemainer fuggerischen cassa bewilligten ond so lange zeit von dem Khager vorenthaltnen choraltares geschrieben, dass werden sie interim zweifelssohne zu handen gebraht ond sich villeiht mit meiner desshalben gegebnen mainung verainbart haben.

Obwolen nun aber eben damalen herr Damich dass alhisigen Regenspr.: stüfft herr thumbdechant von transferirung der in die Fuggerische capell bey S. Anna fundirt und gestiffte Fuggerische orgl in ermelte S. Morizenkhirchen auch etwass meldung gethon ond etliche motiva vorgewemdt, so bin ich jedoch damalen der..... meinung gewest, weilen sollihe stüfftungen nit mich allein, sondern vill andere ond die ganze Fuggerische familiam concernire, dass ih von sollihen negotio zu seiner zeit ond gelegenheit mit meinen frd. geliebten herrn vettern also mittinteressenten... conferiren.........

Ewer vötter ond bruder
Ott Heinrich Fugger.

Endlich noch zwei Einträge, in den „Burgerakten“:
„Fol. 39. Math. Kager 1604 Maler, ledig
„ 56. Mathias Kager 1630 des Rhats
„ 24 Maria Kager 1578 Wittfrau“

Im „Musterbuch 1615“ fol. 243:
„Matheus Kager, Maller 40 alt“.

Von Interesse ist auch eine Eintragung, nach der am 3. 5. 1631 Collignon 6 fl.

„für den Stich Historie des Königs Salomons im Rathaus auf dem Altan gemalt", erhalten hat.

Einen äußerst wichtigen Fund machte Archivar Dr. Wiedenmann im Stadtarchiv zu Augsburg. Er fand den Vertrag über das Weberhaus Kagers mit dem Rat der Stadt. Da Dr. Wiedenmann den Vertrag demnächst veröffentlichen will, teile ich hier nur das Hauptergebnis aus diesem hochinteressanten, von mir eingesehenen, Dokument mit. Es findet sich dieser Vertrag auf einem Spaltzettel des Jahres 1605: „Spaltzettel mit Math. Kager, Maler und Bürger zu Augsburg wegen des Weberhauses aufgerichtet: 1605 16. Mai."

Der Vertrag ist unterschrieben: „Mathias Khagerr." Es wird ihm genau die Bemalung „an allen drei Orten" mit guten und beständigen Farben vorgeschrieben, „mit allen Quadern, Stuckwerken und Ornamenten".

Kager wird ausdrücklich angehalten. „alles, auch Fenster und Portale mit erfordernder Zier nach behördlicher Austeilung zu verfertigen".

Falls etwas anderes bestimmt würde, müßte er es ohne Widerruf malen.

Genannt wird er: „Des Rats geordneter Baumeister.," Das B. Nationalmuseum in München bewahrt ein prächtiges Manuscript (Mnsc. 3651) mit vielen colorierten Wappen und sonstigen Zeichnungen und Bildern, nämlich;

„Ains Erbern Rats der Stadt Augsburg, Konsulat und Burgermeister Ernngedächtnisbuch." (in zwei Bänden).

Es beginnt 1545 und wird bis in das 17. Jahrhundert fortgeführt. Dort findet sich im II. Band neben Hainhofers prächtigem Wappen (S. 542) unter den 1631 gewählten Herrn des Rats von der Gemeine eingetragen:

„Herr Matthäus Kager, Bürgermeister". Dann (S. 535) das Wappenschild Kagers (goldbraun auf schwarz). Aus dem übrigen Inhalt dieses prachtvollen Werkes interessiert hier das Dekret Ferdinands II. von 1629, betreffend Abschaffung der Augsburger Konfession; ferner ist von Interesse die Notiz, daß am 18. 4. 1632 Gustav Adolf in die Stadt Augsburg einzog, den bestehenden Rat absetzte und nur mit Protestanten besetzte. Es sollten auch fernerhin nur Protestanten gewählt werden. Erst 1635 wurden wieder Katholiken eingesetzt. Die sehr flotten und gut ornamental behandelten Titelblätter Seite 506 und 507, S. 481 und 486 könnten Miniaturen von Kagers Hand sein. In der Zeichnung und in den Typen der Engel, in den Formen der Ornamente finde ich Kagers Handschrift.

Außerdem ein von mir im Münchener Kreisarchiv aufgefundenes Dekret:

„Dekret Maximilians 2. März 1616.

haben Mathias Kagern Mallern in Augsburg für ein gemachtes Stück 300 fl. zu reichen gnädigst bewilligt."

(„Dekretum Mathisen Khager Mallern in Augsburg 300 fl. für ein gemachtes Stück zu bezahlen.")

ferner: Münchener Kreisarchiv:

Hof-Zahl-Amtsrechnungen 1614:

„Mathesy Gega Maller und Burger z. Augsburg für 57 Visierungen zu den Kurfürstl. Sancti Bav." fl. 205.12

und 1620:
,,Mathesen Khagern Mallern z. Augsburg für 65 Visierungen an Bayer. Heiligen" fl. 234.—

In den Regesten des Wiener Jahrbuchs Bd. 17 (s. u.) findet sich unter den über Johann Kager mitgeteilten Urkunden folgendes Schreiben vom 18. 10. 1624 des Philipp Schliterberger an Erzherzog Leopold, das unseren Meister betrifft: ,,der Erzherzog werde aus seinem Brief vom 27. v. Monats entnommen haben, wozu sich der Maler Mathäus Kager bezüglich des Malerjungen Karl Ludwig Flexenstein erboten habe". Im übrigen verweise ich auf die bekannten Auszüge Buffs [1]) aus dem Augsburger Archiv, die unseren Meister betreffen.

Ein Bruder, Hans Kager war, wie wir den dort mitgeteilten Urkunden entnehmen, 1609 1613 bei Mathias Kager in Lehre und ging 1614 als Meister nach Innsbruck, wo er für Erzherzog Maximilian und Leopold (1619) arbeitete. Seit 1620 ist der Kammermaler. In den von Schönherr mitgeteilten Archivalien [2]) werden mehrfach Lehrjungen und Arbeiten erwähnt, z. B. 8 Stücke und Bilder von Miniaturen, weiter 15 Bilder, ein Pergamentbuch, ein Bildnis des Erzherzogs Leopold und ein ,,Moises" — 1625 malt Hans Kager eine zu Augsburg entworfene Altartafel des Mauritius weiter. Sein erster Auftrag in Innsbruck war die Verzierung eines Evangelienbuches mit Miniaturmalerei, wofür ihm ein eigenes Zimmer angewiesen wurde. Da er nach 5 Jahren erst 13 Bogen fertig gebracht hatte, sollte Johann Pfleger an seine Stelle treten. Kager verstand es aber, den Zorn des Erzherzogs zu besänftigen. Er starb am 11. 11. 1628 zu Innsbruck.

Im 16. Jahrhundert wird u. a. auch im ,,Gerechtigkeitsbuch" des Stadtarchives von Augsburg ein Hans Karg erwähnt und zwar als Porträtmaler und Stammbuchmaler. 1592 ist er Maler in Augsburg. Von ihm stammen die Originalgemälde des Stuttgarter Lusthauses. Unser Kager wurde häufig mit ihm verwechselt.

Hiermit ist das Wichtigste aus Kagers Leben mitgeteilt. Alle Einzelheiten, sowie eine eingehende Würdigung des gesamten künstlerischen Schaffens Kagers, eine umfassende Charakteristik seines Stiles, seiner Tätigkeit als Tafel-, und Freskomaler, als entwerfender und dekorierender Architekt, als künstlerischer Urheber des berühmten Pommerschen Kunstschrankes etc., als Kupferstecher und Radierer sollen an anderer Stelle (Z. d. hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg) mitgeteilt werden.

Anm.: Nachtrag zu oben mitget. Archivalien: Münchener Staatsbibliothek: Aus dem Briefwechsel des Raderus mit Kager wichtig:

f. 22 32. Angaben über Kagers Entwürfe zu den Stichen der Bavaria sancta. 38 über den Druck der Bavaria sancta.

f. 174. 5. Nov. 1621 schreibt Kager an Raderus und schickt 5 Zeichnungen zu den bayer. Heiligen.
Im Ganzen seien es mit dem Farbblatt 65 Stück.

f. 185. Entwurf Kagers zum Brief an die Bauleitung betr. der Deckenfelder im goldenen Saal des Rathauses.

---

[1]) s. o. l. c.

[2]) Siehe Wiener Jahrb. Bd. 17 II. Regesten aus dem K. Statthaltereiarchiv in Innsbruck, und Schönherr, gesammelte Schriften I. 1900 S. 1646 Anm. 2.

Die von Prasch und Sandrart mitgeteilte Grabschrift lautet (S. 111).

Heic Mathiae Kageri domo Monaicensis Reipubl.

1566. August Pictoris. Quam nobilis et docto manus et tabulae loquantur. Pii Manes siti Vixit Anno Christi:

1566. Heic Libia Magdalena Salvatonia Chara castaque
Conjunx expectat vitam meliorem vixit anno.
Heic dulies nati et nepotes quiescent Donec ab
Coelesti Praecone ad ultimum tribunal citemur ohmnes
Tu mite nobis vove (hospes) et expecta.
Una Domum totam tegit urna, precamur ut olim irdices hanc totam vox beet una domum.

Woher aber kennt Prasch 1624 die Grabschrift des erst 1634 verstorbenen Kager ?). —

ERKLÄRUNG

In meinem im I. Heft des Jahrgangs 1927 dieser Zeitschrift (XLVIII, S. 1 ff.) erschienenen Artikel „Bemerkungen zu der Neuherausgabe der Haarlemer Michelangelozeichnungen durch Fr. Knapp", sowie in meinem Beitrag zur „Festschrift für Julius Schlosser" (Wien, 1926, S. 150 ff.) habe ich, wie aus mehreren Erwähnungen hervorgeht, eine Reihe von mündlichen Mitteilungen des Herrn Dr. Johannes Wilde in Wien verwertet. Da ich leider erst Anfang November 1927 von dritter Seite darauf hingewiesen wurde, daß Herr Dr. Wilde die Kennzeichnung seines geistigen Eigentums als unzureichend empfinde, habe ich mich unverzuglich mit ihm in Verbindung gesetzt und fühle mich durch seine Antwort zu folgender Erklärung verpflichtet, deren Abgabe, wie ich im beiderseitigen Interesse ausdrücklich feststellen möchte, durchaus meiner eigenen Initiative entspringt und mir von Herrn Dr. Wilde in keiner Weise nahegelegt worden ist.

1. Es ist Tatsache, daß ich vor der Begegnung mit Herrn Dr. Wilde in Hinsicht auf die Zeichnungen Fr. 306, 309/311 und Fr. 322 noch nicht zu einer festen Entscheidung gelangt war, und die Zeichnung Fr. 304 sogar für eine echte Zeichnung der zwanziger Jahre gehalten hatte. Da es sich in diesen Fallen um eine Gruppe von Zeichnungen handelte, die bereits von Brinckmann öffentlich bezweifelt und dann von Knapp wieder verteidigt worden war (Fr. 304 und Fr. 309/11 wurden zwar von Brinckmann nicht ausdrücklich genannt, befinden sich aber auf den Rückseiten der von ihm bestrittenen Zeichnungen Fr. 303 und Fr. 310), glaubte ich, den Umstand, daß ich persönlich erst durch Herrn Dr. Wildes Votum zu ihrer endgültigen Ablehnung bestimmt worden bin, als einen für die Öffentlichkeit unwesentlichen betrachten zu dürfen, stehe aber nunmehr natürlich nicht an, den Sachverhalt klarzustellen.

2. Ausdrücklich zitiert habe ich Herrn Dr. Wilde bei der Behandlung jener strittigen Zeichnungen in solchen Fällen, in denen ich mir bewußt war, ihm ein bestimmtes neues Gegenargument zu verdanken. Ein solches Zitat ist jedoch leider in zwei Fällen unterblieben:

a) der Satz S. 33, Anm.: „Ob diese Komposition sehr nach dem Geschmacke Michelangelos gewesen wäre, ist freilich eine andere Frage" ist der Nachklang einer Argumentation des Herrn Dr. Wilde.

b) die auf S. 36 erwähnte und illustrierte Tatsache, daß der Rückenakt auf Fr. 311 dann mit der entsprechenden Figur des sixtinischen Freskos übereinstimmt, wenn man das Zeichenblatt um 90 Grad gedreht denkt, ist von Herrn Dr. Wilde beobachtet worden.

Hier handelt es sich um wirkliche Versäumnisse, die ich aufrichtig bedauere. Die ausdrückliche Versicherung, daß ihnen keine dolose Absicht, sondern ein Gedächtnisfehler zugrunde liegt, glaube ich mir ersparen zu dürfen. Zu meiner Entschuldigung kann ich nur anführen, daß das betreffende

Gespräch, das im Verlauf eines einzigen Nachmittags alle Haarlemer Zeichnungen und viele andere Dinge berührte, sich im Beisein zweier anderer Kollegen, in raschem Tempo und in gesellschaftlichen Formen abspielte, so daß ich mir keinerlei schriftliche Aufzeichnungen machen konnte.

3. Herr Dr. Wilde hat die zwei kurzen, auf Fr. 328/29 bezüglichen Sätze auf S. 49 beanstandet, da aus ihnen nicht die Tatsache hervorgehe, daß er es war, der diese 2 Zeichnungen erstmalig aus dem Werke Michelangelos ausgeschieden und einem andern Künstler, der nunmehr genannt werden kann (es ist ebenfalls Daniele da Volterra), zugewiesen hatte. Ich bedauere es, wenn die Fassung der Sätze in dieser Beziehung eine Mißdeutung zuläßt, muß aber bemerken, daß sie als Verweis auf einen Aufsatz gemeint waren, von dem ich nach Herrn Dr. Wildes Mitteilungen annehmen mußte, daß er spätestens gleichzeitig mit dem meinen in den Händen der Leser sein würde [1]). Aus diesem Grunde, d. h. weil ich voraussetzte, daß jener Aufsatz mindestens zugleich mit dem meinen vorliegen würde, bin ich auch nicht auf den Gedanken gekommen, darauf hinzuweisen, daß die in meinem Artikel S. 49 und 38 ausführlich begründete Attribution der Zeichnungen Fr. 319 und 330/331 unabhängig von mir auch von Herrn Dr. Wilde vollzogen worden war und in eben jenem Aufsatz veröffentlicht werden sollte. Auch dies sei hiermit gerne nachgeholt.

4. Endlich hat Herr Dr. Wilde bemängelt, daß ich in meinem Artikel in der Festschrift für J. Schlosser seine gegen die Zeichnung Fr. 15 erhobenen Bedenken nur bei der Behandlung der Vorderseite, nicht aber auch bei der Behandlung der Rückseite erwähnt hätte. Ich kann diese Beanstandung zwar nicht als begründet anerkennen (ich habe dort, S. 151 Anm., bei erstmaliger Heranziehung von Fr. 15 geschrieben, daß Herr Dr. Wilde „gegen die Authentie des Blattes" Bedenken erhoben habe), stelle aber hiermit ausdrücklich fest, daß diese Bedenken sich nicht nur auf die Vorderseite, sondern (mit Ausnahme des kleinen Rückenaktes) auch auf die Rückseite dieser Zeichnung bezogen, und daß es mir fern gelegen hat, sie etwa als ausschließlich gegen die Rectozeichnung gerichtete hinstellen zu wollen.

Hamburg, d. 16. Dezember 1927.

E. Panofsky

DIE KUNSTBIBLIOTHEK VON SIR ROBERT UND LADY WITT IN LONDON

Sir Robert Witt, der Vorsitzende des Vereins zur Förderung der Kunstsammlungen Englands, hat seit Jahren eine Sammlung von Nachbildungen nach Gemälden und Zeichnungen älterer und neuerer Meister zusammengebracht, die durch ihre systematische Anlage, den Eifer und Fleiß und die ungewöhnlichen darauf verwendeten Mittel allmählich eine Reichhaltigkeit erlangt hat, die jedem außer ihrem Schöpfer fast wie Vollständigkeit erscheint. Diese außerordentlichen Vorzüge in Reichhaltigkeit, Anordnung und Aufstellung machen diese Sammlung für wissenschaftliche Benutzung zu einem bisher nicht erreichten Hilfsinstitut. Die meisten Museen haben freilich schon seit Jahrzehnten Sammlungen von Nachbildungen nach Gemälden, Zeichnungen, Bildwerken usf. angelegt, aber nur ausnahmsweise sind sie regelmäßig vervollständigt worden, wenn neue und bessere Publikationen von Nachbildungen erschienen, und selten nur sind die Veröffentlichungen über die Kunstwerke in Zeitschriften oder Spezialwerken mit und neben den Reproduktionen gesammelt worden. In Paris hatte der berühmte Damenschneider und Kunstsammler Doucet etwa ein Jahrzehnt vor dem Kriege ein großes Institut derart eingerichtet und mit so außerordentlichen Mitteln (300 000 Francs jährlich) ausgestattet, daß die Vervollständigung und wissenschaftliche Leitung und Benutzung des Instituts dadurch gewährleistet, und etwas Mustergültiges, Einzigartiges damit geschaffen schien. Durch den Krieg geriet es ins Stocken und allmählich in Verfall und kann auch jetzt nur in dürftiger Weise aufrecht erhalten werden.

Das Institut von Sir Robert Witt bringt das, was das Institut Doucet begonnen hatte, zu erweiterter und gründlicherer Weiterbildung. Sir Robert und Lady Witt sind unermüdlich beschäftigt, nicht nur alle neuen Publikationen alter Gemälde, Zeichnungen usf. sofort anzuschaffen: sie trennen auch aus den Auk-

---

[1]) Das Erscheinen des im Oktober 1926 abgefaßten Aufsatzes hat sich aus damals nicht voraussehbaren Gründen bis heute verzögert. Vgl. jetzt „Belvedere" Nr. 59, S. 142 ff.

tionskatalogen und aus den Zeitschriften, Zeitungen und Büchern alle Abbildungen heraus, die nur irgend von Interesse erscheinen, und verbinden damit die Aufsätze oder Notizen, die darüber erscheinen. Auf diese Weise hat die Sammlung einen außerordentlichen Umfang erreicht und bietet durch die treffliche systematische Anordnung für wissenschaftliche Arbeiten der verschiedensten Art eine Fülle des wertvollsten Materials. Ein starker Katalog der Sammlung, zu dem kürzlich ein ebenso starker Nachtrag erschienen ist, enthält nur die Namen der Künstler, von denen Nachbildungen und Aufsätze vorhanden sind: es sind bereits 14000! Die Benutzung wird in jeder Weise erleichtert, so daß es begreiflich ist, wenn Hunderte von Fachgelehrten aller Nationen das Institut benutzen. Ich selbst konnte es an Ort und Stelle wegen meines Alters leider nicht kennen lernen, aber da Anfragen auch von auswärts beantwortet werden und das Material in liberalster Weise sogar versendet wird, so konnte auch ich erfahren, wie reichhaltig dasselbe ist und wie sehr es die Forschung zu fördern imstande ist. So hatte ich auch über den in öffentlichen Sammlungen bisher fehlenden tüchtigen Maler P. de Angelis, einen Landsmann und Vorläufer von Watteau, über den die Kunstliteratur nur sehr wenige Angaben enthielt, die sich obenein zum Teil widersprechen, um Auskunft an Sir Robert gewandt, da Angelis jahrelang in England gearbeitet hatte. Umgehend erhielt ich von ihm das ganze Material über den Künstler zugesandt. Es bestand zumeist aus kleinen Abbildungen und Notizen aus Katalogen von Versteigerungen unbedeutender Privatsammlungen, namentlich aus den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts. Aus diesem unscheinbaren Material ließen sich die Angaben über das Leben des Künstlers, seine Reisen und sein Arbeitsfeld wesentlich berichtigen und vermehren. Zugleich ließ sich ein nicht unbeträchtliches Werk des mit Unrecht fast vergessenen Meisters zusammenstellen, worüber ich in der „Zeitschrift für bildende Kunst" eingehend berichtet habe. Zahlreiche Kollegen haben ähnliche Erfahrungen bei wichtigeren Künstlern gemacht. Vor allem empfehle ich unseren Landsleuten die Benutzung des Instituts; nicht nur für eigene Arbeiten, sondern um an diesem musterhaften Modell für Einrichtung ähnlicher Institute bei uns in Deutschland zu lernen. Von Sir Robert werden sie jede Auskunft und Förderung bereitwilligst erhalten.

W. von Bode

Gustaf Britsch, Theorie der bildenden Kunst. München, 1926.

Eine Kunstgeschichte, die wissenschaftliche Bedürfnisse befriedigen kann, wird erst da möglich sein, wo mit der Tatsache gerechnet wird, daß bildende Kunst auf anschaulichem Vorstellen beruht und daß dieses anschauliche Vorstellen so gut wie das begriffliche Denken an eine bestimmte Entwicklung gebunden ist, deren Stufen man kennen muß, wenn das einzelne Kunstwerk richtig verstanden werden soll. Man setzt sich den gröbsten Irrtümern aus, wenn man archaische Kunst von unserer Vorstellungsart aus interpretieren wollte, anstatt zunächst den Umkreis archaischer Vorstellungsmöglichkeiten abzustecken. Wer dürfte wagen, den Blick der Figuren der Basler Galluspforte oder verwandter Werke als „starr", „ins Leere gerichtet" zu charakterisieren, Deutungen, die doch erst zulassig sind, wenn das Blicken überhaupt Gegenstand der Kunst geworden ist. Solche fehlerhaften Urteile sind aber sehr verbreitet. Daß Kunstgeschichte auch „Geistesgeschichte" ist, in dem Sinne, daß sie den Wandel in der Auffassung von Welt und Gott spiegelt, ist selbstverständlich und ist noch nie bestritten worden, aber alle diese geistesgeschichtlichen Erklärungen hängen in der Luft, wenn nicht die innere Entwicklung der Kunst mit berücksichtigt wird.

Mit diesem Spezifischen der bildenden Kunst beschäftigt sich das Buch von Britsch. Es ist geschrieben von einem Manne, der nicht von außen an die Kunst herankam, sondern der als Künstler bildliches Vorstellen als das Primäre in sich erlebt hat. 1879 in Stuttgart geboren, hat er als Architekt sein Examen gemacht, um sich dann der Theorie zuzuwenden, die aber für ihn in erster Linie als Prinzip der Erziehung zur Kunst Bedeutung gewinnen sollte. Das vorliegende Buch ist nicht mehr von ihm selbst redigiert, sondern von Freundeshand nach seinem frühzeitigen Tode verständnisvoll zusammengestellt worden. Man erkennt den Leitgedanken deutlich, aber eine durchgeführte Theorie ist es nicht und auf einen Kunsthistoriker mag das Durcheinander und das Heterogene der angezogenen Beispiele hie und da irritierend wirken.

Die einheitliche Natur des Vorstellungsbildes macht den Wert des Kunstwerks aus. Gleichgültig auf welcher Stufe die Kunst stehe, hier gibt es keine Qualitätsunterschiede. Uneinheitlich wird das Bild, wenn an Stelle der gewachsenen Vorstellung die äußerliche Flächenprojektion, das „Abzeichnen", die „Ansicht" von einem fixen Standpunkt aus tritt und obschon im 15. und 16. Jahrhundert Italiener und Dürer mechanische Projektionsmethoden (die Glasscheibe u. dgl.) empfohlen haben, so muß man sagen, daß nicht durch, sondern trotz dieser Praktiken die Zeichnung künstlerisch blieb.

Entsprechend dem Interesse, das Britsch an der Jugendbildung nahm, scheint die entwickelte Kunst neben der primitiven nur eine geringe Rolle in seinen Aufzeichnungen gespielt zu haben. Es fallen hier und da Streiflichter auf die neueren Jahrhunderte (und im mündlichen Unterricht operierte er viel mit Cézanne), vollständig durchgearbeitet sind nur die Abschnitte über die „Denkbedingungen der Frühstufen". Sie bilden das eigentliche Kernstück des Buches. Mit solchen Analysen wollte er der Kunstgeschichte die notwendige erkenntnistheoretische Grundlage geben. Er dachte an eine „reine Kunstwissenschaft" neben der „angewandten" (historischen). „Ihr Ziel würde sein, die besonderen Denkbedingungen klarzulegen, als deren Verkörperung ein Kunstwerk aufgefaßt werden kann. Sie wird das Gesetzmäßige innerhalb dieser Denkbedingungen aufzuzeigen haben, die logische Reihe, die sich stufenmäßig entwickelt dadurch, daß gewisse Denkbedingungen andere logisch voraussetzen." Auf diese Weise gewänne man endlich eine Entwicklungsgeschichte, die über die Künstlergeschichte hinaus „Geschichte der künstlerischen Erkenntnis" wäre.

Aufs Pädagogische übertragen, war die Autonomie des kindlichen Denkens der zentrale Begriff für ihn und seine immer wiederholte Forderung lautete, daß diesem Denken zu selbständiger Entfaltung verholfen werden müsse, anstatt es durch das Denken der Erwachsenen zu ersticken. „Auf Grund seiner Einsicht in den positiven geistigen Tatbestand der Kinderzeichnung, schreibt der Herausgeber Kornmann (brieflich), lag ihm zunächst die Neugestaltung des Zeichenunterrichts — als produktive kindliche Verwirklichungsarbeit an Stelle eines Drills im „erscheinungsgemäßen Darstellen" — am meisten am Herzen. Aber er wollte das Prinzip der selbständigen kindlichen Denkarbeit auf alle Gebiete angewandt sehen. Er fand deshalb besonders bei der Lehrerschaft der Hamburger Versuchsschule leidenschaftliche Teilnahme und Zustimmung."

Es ist ein tragisches Geschick, daß Britsch im Moment, wo er anfing Erfolg zu sehen, und selbst noch in voller Entwicklung begriffen, 44jährig hat sterben müssen.

H. Wölfflin

Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, drei Text- und drei Abbildungsbände. Berlin und Leipzig, Walter de Gruyter & Co., 1919—1926.

Als Dehio begann, gab es vereinzelte Kunsthistoriker, aber noch keine Kunstgeschichte als Schulwissenschaft mit Hunderten von Hochschullehrern, Museums- und Denkmalpflegebeamten. Damals wagten es wenige Männer von ungewöhnlichem geistigem Ausmaße, ein Kugler, Schnaase, Burckhardt, die Kunstgeschichte darzustellen in Werken, die heute noch nicht überholt sind; in der Gegenwart bringt jeder Tag ein neues Kunstbuch hervor, meist von Unbefugten geschrieben und mit Recht nach kurzer Zeit vergessen. Dehio reiht sich den wenigen Großen der Vergangenheit an. Aber mit Sorge fragen wir uns: Wo sind seine Nachfolger?

Das Werk, das in seinem 69. Lebensjahr zu erscheinen begann und das er als 75 Jähriger vollendete, kein anderer hätte den Mut gefunden, es zu schreiben. Er selbst hat 1907 in der Historischen Zeitschrift vor der Umreißung der Aufgabe einer Geschichte der deutschen Kunst seine persönliche Einstellung folgendermaßen festgelegt: „Zur Zeit beschäftigt uns am meisten die Erforschung der inneren Kunstgesetze und der aus ihnen hervorgehenden Stilentwicklung. Diese Betrachtungsweise verleugnet nicht das geschichtliche Moment, das in dem Begriff der Entwicklung schon gegeben ist; aber sie beschränkt es. Sie fragt wenig, zu wenig nach den anderen geistigen Machten, in deren Umgebung die Kunst ihr geschichtliches Leben führt und von denen sie mitbedingt wird. Sie gibt eine Geschichte des künstlerischen Denkens, nicht eine vollständige Darlegung des wirklichen Verlaufes in seinen verwickelten Kausalzusammenhängen." Dies ist die Einstellung des geborenen Historikers. In der Tat gibt es keine wissenschaftliche Kunstgeschichte, die nicht zugleich Geschichte wäre. Gewiß hat die psychologische Methode, die von der optisch wirksamen Form ausgeht, wertvolle Erkenntnisse vermittelt. Dehio selbst hat ihr 1895 mit der Studie über das gleichseitige Dreieck als Proportionsschema der antiken und teilweise noch mittelalterlichen Baukunst seinen Tribut gezollt. Er hat dabei auch alle Gefahren kennen gelernt, denen diese Methode ausgesetzt ist, wenn ihre Ergebnisse nicht durch die historisch festgelegte Entwicklung berichtigt und ergänzt werden. Dehios Wirken bedeutet als Vorbild eine der festesten Stützen der Forderung nach der historischen Erziehung des deutschen Kunstgelehrten. Angesichts der Anforderung, die der französische, englische, italienische Staat an die Vorbildung der Anwarter auf staatliche Museums- und teilweise auch Lehrtätigkeit stellt, denkt man mit einem Gefühl der Scham an die Unzulänglichkeit und Undiszipliniertheit der meisten Kunsthistoriker, die heute die deutschen Universitäten verlassen, ohne paläographische, heraldische, ikonographische, archäologische, ja haufig ohne allgemeine historische Kenntnisse.

Die Tatsache, daß nur ein Dehio es wagen durfte, eine Geschichte der deutschen Kunst zu schreiben, stimmt nachdenklich. Die fünf Bände des Handbuches der deutschen Kunstdenkmäler mußten als Stoffsammlung vorausgehen. Aber auch dies hätte nicht genügt, ohne das ethische Gewicht einer tief gegründeten Liebe zum eigenen Volke und Vaterlande. Wie wenige unter den heutigen Vertretern der Kunstwissenschaft wurzeln im Volkstum, wie dieser Deutschbalte, der aus innerer Notwendigkeit erst zum Studium der Geschichte seiner Heimat geführt wurde, darauf als echter Deutscher die Reaktion der südländischen Klassik in sich erlebte, dann in Frankreich den Antrieb zu dem grundlegenden Werke über mittelalterliche Baukunst erhielt und endlich wieder ganz in das innerste Leben seines Volkstumes zurückfand, um ihm die beiden großen, sich ergänzenden Werke, das Handbuch und die Geschichte der deutschen Kunst zu schenken. Dabei ist Dehio — dies geben sogar die französischen Forscher zu — niemals in den Fehler verfallen, dem Deutschen mehr zu unterstellen, als ihm gebührt. Seine Werke sind so sachlich, so vorurteilslos, so zuverlässig, daß selbst der nationale Gegner in der Zeit argster Verblendung ihren Wert anerkennen mußte.

Die deutsche Entwicklung ist, stärker als das Schicksal anderer Völker, von außen bedingt. Wir sind nicht umsonst das Land der Mitte. In jedem Jahrhundert haben wir Anregungen von außen aufgenommen — Gotik, Renaissance, Barock kamen fertig zu uns —, freilich nicht nur aufgenommen, sondern durchaus selbständig verarbeitet. Fast in jedem Jahrhundert einmal wird das eigentliche deutsche Wesen durch die Sehnsucht nach dem Süden im Grunde verändert. Der Gegensatz Apokalypse—Rosenkranztafel, Götz—Tasso wiederholt sich nicht nur im Einzelleben, sondern im Schicksal der Kunst, ja der Nation. Dieses Schicksal hat uns Dehio in den drei Text- und drei Bilderbanden seiner Geschichte dargestellt.

Das umfangreiche, selten versagende Wissen, die gepflegte Sprache, die prachtvolle anschauliche Darstellung, das eindringliche Bekenntnis des Deutschen zum Deutschtum, das Herauslesen des allgemeinen Geschehens aus den Wandlungen der Form, alle diese Eigenschaften des Werkes sind oft genug gepriesen worden. Das Geschlecht von heute stört im Lesen vielleicht nur eine, allerdings empfindlich bemerkliche ästhetische Einstellung des Verfassers, nämlich sein „Naturalismus". Die zweite Hälfte des

neunzehnten Jahrhunderts hatte jene seltsame Lehre von der Abhängigkeit der Kunst von der Wirklichkeit ausgebildet, die auch in der Theorie früherer Zeit schon anklang, doch niemals allgemeine Gültigkeit erlangte. Dehio, der Historiker, der sich so entschieden gegen jede einseitige ästhetische Einstellung wendet, ist in der Befangenheit dieser Lehre durchaus Kind seiner Zeit. Gleich im Beginn des ersten Bandes, S. 15 schreibt er: „Der Deutsche mußte lernen, daß nicht Abkehr von der Natur, sondern geistige Bezwingung der Natur Ziel der Kunst sei. Der damit eingeleitete mühevolle Prozeß hat weit länger gedauert, als man sich gewöhnlich eingesteht. Wir werden atavistische Rückfälle noch in sehr später Zeit zuweilen wahrnehmen können. Ja, wer bürgt uns dafür, daß wir nicht heute noch durch den daraus entstehenden Konflikt beunruhigt werden?" Schon aus der Beschäftigung mit seinem Lieblingsgebiet, der Architektur, hätte Dehio wissen müssen, daß das Verhältnis zur Natur kein Maßstab für die Bewertung der Kunst sein kann. Aus seiner Einstellung ergibt sich einerseits die bedenkliche Schätzung gewisser Epochen, in denen die abstrakte Phantastik vorherrscht, als „barock", andererseits eine gewaltsame Entwicklungstheorie, die entweder, wie bei der Betrachtung des Verhältnisses der Rottweiler zur Straßburger Plastik, zu einer Unterschätzung der abstrakteren Kunst führt, oder aber, was schlimmer ist, gelegentlich zu einer Vergewaltigung des objektiven Tatbestandes, indem, wie bei Daniel Mauch, eine unzweifelhaft echte Inschrift kurzweg als falsch erklärt wird (III, S. 353), weil das Werk nicht in den a priori postulierten Entwicklungsgang paßt. Zugegeben, daß Werturteile bei Dehio aus dem Ethos der Gesamtpersönlichkeit erwachsen, subjektiv sind sie immer, und um so subjektiver, je mehr sie auf einer so unhaltbaren Voraussetzung gründen, wie eben auf der Unterstellung der Abhängigkeit der Kunst von der Natur. In der Einleitung seiner Geschichte sagt Dehio: „In der Schaffung der Kunst wird der Mensch sich bewußt und nimmt sich heraus zu sagen, was die Wirklichkeit ihm bedeutet, was in ihr und in seiner Stellung zu ihr ihm das Wesenhafte und Wertvolle ist. Kunst ist eine vor aller Verstandserkenntnis liegende und über sie hoch hinausgreifende Gefühlserkenntnis." Das sind vortrefflich geprägte, unwiderlegliche Sätze. Aber aus ihnen darf nicht der einseitige Schluß gezogen werden, daß Abkehr von der Natur nicht Ziel der Kunst sein dürfe. Wir wollen uns hier nicht mit Einzelheiten aufhalten, nicht tadeln, daß Lieblinge Dehios, wie Backofen, im Verhältnis zu ausführlich behandelt, Maler von Rang, wie Apt und Breu, kaum erwahnt werden, daß die Kunst der Germanen nach Riegls Vorbild allzu ausschließlich von der spätrömischen Handwerkskunst abgeleitet wird, daß Multscher grundlos die Flügel des Wurzacher Altares abgesprochen werden, daß der ältere Syrlin, der größte Bildschnitzer Schwabens, infolge einer falschen Urkundendeutung zum Schreiner herabgesetzt wird, wollen auch die leicht zu fertigende Liste von Ergänzungen und Berichtigungen verschweigen. Alle diese Mängel, in einem solchen Werke unvermeidlich, stören den empfindlichen Leser weniger, als die immer wieder zum Durchbruch kommende, heute so sehr veraltete naturalistische Einstellung.

Am Ende gehört aber auch dieser subjektive Zug zum Wesen eines Werkes, das in allen seinen Teilen den Stempel einer großen und einheitlichen Persönlichkeit, den Stempel auch einer der stolzesten Epochen deutscher Geschichte trägt. Es ist in sich selbst ein Stück Geschichte. Die Vorrede ist gegeben zu Straßburg, den 31. Oktober 1918.

Baum

Juan Allende Salazar: Velazquez (Vierte, neu bearbeitete Auflage des Bandes der Klassiker der Kunst. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart).

Der Velazquez-Band der bekannten Serie der Klassiker der Kunst hat bewegtere Schicksale durchgemacht als alle übrigen. Der erste Herausgeber, Walter Gensel, hat seiner Zeit eine zwar nicht sehr selbständige, aber doch sehr geschmackvolle und taktvolle Arbeit geleistet, die mit gutem künstlerischem Gefühl die Resultate der Arbeiten von Justi und Beruete verwertete. Der zweite Bearbeiter, Valerian von Loga, der nach Gensels allzu frühem Tod an dessen Stelle trat, ging als Forscher ungleich selbständiger vor. Aber ganz abgesehen davon, daß eine Reihe seiner chronologischen Änderungen und kritischen Neubestimmungen recht anfechtbar waren, brachte er den Benutzer des Bandes dadurch in Verwirurng und Unklarheit, daß er Schulbilder und Kopien mitten zwischen die authentischen Werke stellte, ohne in vielen Fällen diese zweifelhaften Bilder als solche scharf zu kennzeichnen. Nach Logas Tod ist nun die neueste Ausgabe einem der ernsthaftesten spanischen Gelehrten übertragen worden, der sich seiner Aufgabe mit größter Sorgfalt unterzogen hat; die Einleitung von Gensel ist dabei unangetastet geblieben. Den Abbildungsteil hat der Herausgeber in vier Abschnitte gegliedert: der erste enthält die authentischen Werke, wobei Allende eine Reihe von Werken, die in neuerer Zeit Velazquez zugesprochen worden sind, deshalb nicht abbildet, weil er diese im Original noch nicht gesehen und nachgeprüft hat. Es folgen die Werkstattwiederholungen und Kopien in chronologischer Anordnung, danach die Werke der Schüler und Nachahmer und schließlich die bisher irrtümlich dem Meister zugeschriebenen Bilder. Der Herausgeber hebt selbst hervor, daß er für die zeitliche Bestimmung vieler Bilder zu ganz neuen Er-

gebnissen gelangt sei; er hat aber außerdem sich auch kritisch betätigt, Bilder Velazquez zu- und abgesprochen.

Da Allende selbst betont, daß er sich mit gar manchem in den Widerspruch zur bisherigen Forschung stellt, scheint es uns nötig auf diese Neuausgabe sehr ausführlich einzugehen. Zuvor kurz ein Wort über den Herausgeber, da manche Vorzüge und Nachteile der Arbeit dieses bei uns nur wenig bekannten Gelehrten sich aus seinem Schulzusammenhang ergeben. Allende ist einer der Hauptschüler des Madrider Kunsthistorikers Elias Tormo, der weniger für das rein Künstlerische als für das Historische sich interessiert, dem historischen Dokument die größte Entscheidung beimißt, aber doch auch es nicht unterläßt, über den künstlerischen Wert der Bilder zu urteilen. Dabei fehlen aber Tormo wie vielen seiner Schüler mehr als einmal genaue maltechnische Kenntnisse und der wirklich künstlerische Blick. Es kommt zu gefühlsmäßigen Urteilen und Bilderbestimmungen, die etwas an die deutsche Kunsthistorie erinnern, wie sie sich vor allem kurz vor dem Wirken Wölfflins mehr als einmal manifestiert hat.

Sehen wir nun zu, wie sich Allende mit dem Werk des Velazquez auseinandersetzt. In die ungemein schwierige Chronologie der frühesten Werke bringt seine Datierung kein Licht. Er beginnt mit der „Magd" der Sammlung Beit, die er um 1617 datiert und läßt erst wenige Seiten später die eng damit zusammengehörenden „zwei jungen Männer bei der Mahlzeit" im Apsley-House als etwa ein Jahr später entstanden folgen. Ich kann hier nur darauf verweisen, was ich in meinem Velazquez-Buch gerade über diese beiden Bilder gesagt habe. (Ergänzend ist zu bemerken, daß sich das Bild bei Sir Otto Beit als alte Kopie nach einem erst unlängst zum Vorschein gelangten Original, gegenwärtig im Amsterdamer Kunsthandel, entpuppt hat.) Die „Alte Obstfrau" der Sammlung Laangard, die A. nicht im Original kennt, ist ohne jede weitere Anmerkung, aber auch ohne jede Anzweiflung als Original belassen. Nach wie vor glaube ich, daß das Bild bestenfalls eine alte Kopie nach einem verschollenen Werk ist; unmöglich kann aber diese Arbeit vor den Berliner „Musikanten" und der „Eierkuchenbäckerin" der Sammlung Cook entstanden sein. Daß Velazquez sich selbst bei dem mulattenartigen „Johannes auf Patmos" als Modell benutzt habe, wird wohl mehr als einem Leser nicht einleuchten wollen. Bei der „Anbetung der Könige" im Prado hält A. daran fest, die Jahreszahl 1619 zu lesen. Tatsache ist jedenfalls, daß die letzte Ziffer auch als 7 gelesen werden kann, die „9" der 9 ist sehr offen, in ihrem unteren Teil mehr als fragmentarisch. Unverständlich bleibt, wie A. das Bildnis des Cristobal Suarez de Ribera in Sevilla für eine Arbeit des jungen Meisters aus dem Jahre 1620 halten kann. Er stützt sich auf das Monogramm und die Jahreszahl, aber es ist undenkbar, daß der Künstler nach der „Anbetung der Könige" derartig plumpe Hände und ein derartig derb gemaltes Ohr gemalt haben kann. Der Dargestellte ist 1618 gestorben, es wäre also ein posthumes Porträt, wonach es aber keineswegs aussieht. Ich möchte vermuten, daß es vielleicht eine ganz frühe Arbeit des Künstlers ist, aus seinen allerersten Anfängen, daß das Monogramm wie die Jahreszahl später hinzugefügt worden sind. (Wie V. 1620 porträtierte und signierte, lehrt uns das kürzlich in Toledo entdeckte Nonnenporträt.) — Vielleicht mit Recht ist der unvollendete Kopf eines jungen Mannes im Prado unter die authentischen Werke wieder aufgenommen worden. Über die Vermutung A.s, daß es ein Selbstbildnis sein könnte, sei an anderer Stelle gesprochen. Neu eingeführt wird der Kopf des Kardinalinfanten Ferdinand aus dem Besitz des Marques de Lema in Madrid. Die Reproduktion ist leider zu verschwommen (eine gute Photo hat J. Roig-Madrid gefertigt) und gibt von dem Bild einen zu ungünstigen Eindruck. Es hat jedenfalls gelitten, d. h. es ist stellenweise abgerieben, und geht zum mindesten auf ein 1624–25 entstandenes Original zurück. Mir scheint der Strich in manchem etwas zu derb, das ganze etwas zu roh, als daß mir die Autorschaft des Meisters selbst zweifelsfrei erscheinen könnte; man vergleiche nur einmal damit den Kopf des Infanten Don Carlos. Das Münchener unvollendete Jünglingsporträt wird bereits um 1627 datiert und damit entschieden zu früh angesetzt. Das Bild stammt aus der Epoche der „Trinker", vielleicht ist es erst nach den „Borrachos" entstanden, denn es zeigt schon eine Weichheit und Flüssigkeit der Malerei, die keinem Bild aus der Zeit um 1627 schon eigen ist. Freilich möchte A. auch die „Trinker" etwas früher datieren, schon um 1628, aber aus der Tatsache, daß dem Künstler im Juli 1629 dafür das Honorar gezahlt wurde und in späteren Jahren Honorarzahlungen sich stark verzögerten, kann man doch nicht ohne weiteres den Schluß ziehen, daß es sich auch hier um eine verzögerte Honorar-Zahlung gehandelt hätte. Man vergesse doch nicht, daß der Künstler sich einen Monat später in Barcelona nach Italien einschiffte, die Zahlung wegen der Abreise in diesem Falle also schon etwas früher als gewöhnlich erfolgt sein wird. — Auch hier möchte ich nicht die Bemerkung unterdrücken, daß Velazquez möglicherweise in späterer Zeit an dem Bild kleinere Retouchen vorgenommen hat. Die rechte Hand des knieenden Trinkers, der gekrönt wird, und die Rechte des Apoll passen schon viel mehr zu der Art der dreißiger Jahre.

Das Bildnis eines stehenden Mannes im Besitz des römischen Kunsthändlers Contini, dessen

ich bereits in meinem Buch kurz Erwähnung tun konnte, ist hier zum erstenmal abgebildet und zutreffend um 1627—28 datiert. Weniger will die neue Datierung des berühmten sog. Cristo de S. Placido" um 1628 einleuchten. A. läßt sich hier zu sehr durch historische Notizen verführen, wenn er sagt, daß das Bild wahrscheinlich in den ersten Monaten von 1628 gemalt sei. Er hängt sich an die Tatsachen, daß die Nonnen von S. Placido das Kloster nur von Februar bis Juni 1628 und dann erst wieder ab 1638 besaßen. Wir wissen ja gar nicht, ob das Bild wirklich für dieses Kloster ursprünglich gemalt worden ist! Die von Gomez Moreno seinerzeit vorgeschlagene Datierung gegen 1632 scheint außerordentlich einleuchtend. Alles, was A. über das verhältnismäßig Primitive des Bildes sagt, stimmt in keiner Weise. Die Malerei des Kopfes, der Haare besonders, ist ungemein flüssig, aquarellhaft, wie wir das noch nicht bei den Trinkern finden. Es genügt einen Blick auf die sehr gute Detailaufnahme von Andersohn zu werfen. Ebensowenig kann befriedigen, was über die Datierung des Brustbildes Philipps im Harnisch und über das berühmte Bildnis des Königs mit der Bittschrift gesagt wird. Für A. besteht der von allen Kritikern seit Justi betonte Widerspruch zwischen der Malerei des Kopfes und des Harnisch mit der Feldbinde bei dem Brustbild überhaupt nicht! Dabei ist es doch offensichtlich, daß Harnisch und Feldbinde erst in den dreißiger Jahren gemalt sein können. Des Rätsels Lösung für A.s Behauptung liegt wohl darin, daß A. in dem Bild ein Fragment eines Reiterporträts im Harnisch sehen will, an dem der Künstler im Sommer und Herbst 1628 malte. Dieses Reiterporträt scheint aber verlorengegangen zu sein (wenn wir es nicht in dem offenkundig stark von Velazquez selbst überarbeiteten Reiterporträt im Prado erblicken dürfen). Es ist durchaus unrichtig, wenn A. behauptet, daß das Alter des Königs ganz dem der im Herbst 1628 von Rubens gemalten Bildnis des Monarchen entspricht. Sowohl das in jüngster Zeit aufgetauchte Original von Rubens, wie auch die bekannten Werkstattrepliken in München und Madrid usw. zeigen den König bereits mit einem kleinen, ganz schwachen Schnurrbärtchen und der deutlich erkennbaren „Fliege", während Philipp sowohl auf dem Brustbild wie auf dem Porträt mit der Bittschrift noch völlig bartlos ist. Will man nicht den Kopf des Brustbildes als Modellstudie zu dem großen Porträt mit der Bittschrift betrachten und den König auf dem großen Porträt ein klein wenig älter finden, so kann der zeitliche Abstand des Studienkopfes und des großen Porträts auf keinen Fall erheblich sein. Die Arbeiten sind schwerlich vor 1626, aber sicherlich nicht später als 1627, wenn man ganz weit heruntergehen will, anfangs 1628 entstanden.

Mehr als gewagt halten wir die Wiedereinführung der „Landschaft mit dem Titusbogen" als Original von Velazquez. Gewiß hat das Bild sehr gelitten und sicher geht es auf ein verschollenes Original zurück, aber dieses dürfte erst auf der zweiten Reise entstanden sein, und es bleibt unerfindlich, warum A. dieses Bild in die erste römische Zeit setzt und die beiden berühmten Medici-Gartenlandschaften der neueren Forschung folgend dem zweiten Aufenthalt zuweist. — Ebensowenig wie wir in dem Porträt mit der Bittschrift irgendeinen Einfluß von Rubens zu erkennen vermögen, ist es uns auch versagt, mit A. auch nur den entferntesten Einfluß von Guercino bei dem „blutigen Rock" (Eskorial) zu entdecken. Wie von uns an anderer Stelle gezeigt worden ist, weist das Bild vielmehr, im ganzen wie in Details, den stärksten Einfluß Tintorettos auf. Die Frage, ob die beiden in Italien entstandenen Kompositionen später von V. übergangen worden sind, berührt A. nicht. — Der „Christus an der Martersäule" wird um 1631—32 datiert. Wenn A. schon den „Kruzifixus" 1628 ansetzt, so hätte er dieses sicher vor der ersten italienischen Reise entstandene Bild erst recht um 1628 datieren müssen. Den Beweis für die frühere Datierung, für die auch Loga gestimmt hat, habe ich in meiner Monographie zu geben versucht. — Eine lebhafte Diskussion wird wohl die Einreihung der „Versuchung des hl. Thomas von Aquin" in der alten Universität zu Orihuela unter die Werke des V. auslösen. Dieses sehr noble Bild, das ich erst jetzt im Original studieren konnte, dürfte tatsächlich eine Arbeit des Velazquez sein, allem Anschein nach während des ersten italienischen Aufenthaltes oder unmittelbar danach entstanden. Sehr vieles erinnert an die „Schmiede des Vulkan". Es ist vielleicht die „italienischste" Schöpfung des Meisters.

Bei den Darstellungen des Prinzen Balthasar in Boston und in London hätte sich A. das „Um" ersparen dürfen. Aus allen möglichen Gründen kann das Bostoner Bild nur 1631 und das Londoner nur 1632 entstanden sein. — Das männliche Bildnis bei dem Herzog von Wellington ist etwas früh um 1632 datiert. Vielleicht wäre es vorsichtiger, es mit einem größeren Spielraum etwas später anzusetzen. Bei den Wiener Bildnissen des Königspaares vermißt man in der Anmerkung den Zusatz, daß hier offenbar Werkstattbeteiligung vorliegt, auf die schon Beruete aufmerksam gemacht hat. — Der sog. Pablillos im Prado wird um 1632 angesetzt, doch scheint es außer Zweifel, daß das Bild schon vor der italienischen Reise gemalt und nachher weitgehend von V. übergangen worden ist. Das Eremitenbild datiert A., Loga folgend, früh. Wir können A. keinen großen Vorwurf daraus machen, da wir selbst uns eine Zeitlang von Logas Annahme verführen ließen. Aber Justi wie Beruete hatten vollkommen recht, wenn sie das Bild ganz spät datierten. Je genauer man das Werk mit den — bei einem

flüchtigen Blick ähnlichen — Bildern der dreißiger Jahre vergleicht, um so mehr fällt die ungemeine Bereicherung auf, die V.s Kunst inzwischen erfahren hat. Welch ein Unterschied allein im Kolorit des Laubwerks! Es kann gar keine Rede davon sein, daß die Technik die gleiche ist wie bei der Übergabe von Breda. — Sehr aufschlußreich ist die Anmerkung zu dem Reiterbildnis Philipps mit dem Nachweis, daß die Kopien der Sammlungen Northbrook und Cerralbo vor den wahrscheinlich schon bald nach 1640 vorgenommenen Veränderungen entstanden sind. — Mit Recht als eigenhändiges Werk abgebildet wird der prachtvolle Hirschkopf aus der Sammlung des Marques de Casa Torres.

Das berühmte Porträt des Hofnarren mit dem Spitznamen „Don Juan de Austria", stets als eines der charakteristischsten Spätwerke des Künstlers betrachtet und selbst von Loga noch unter den Spätwerken belassen, wird von A. um 1636 datiert. Allen Ernstes wird behauptet, daß der Kopf die gleiche Technik wie etwa der Johann von Nassau auf den „Lanzas" aufweist. Das Narrenporträt hängt im Prado fast unmittelbar neben den Lanzas. Ein Vergleich der Originale, aber auch schon der Photographien muß dazu führen, Allende hier einen verhängnisvollen Irrtum vorzuwerfen. Es kann gar nicht die Rede davon sein, daß der ganz leicht und locker gemalte Don Juan irgendwie die Art der „Lanzas" aufweise, welche in vieler Hinsicht noch eine festere Modellierung, einen letzten Nachklang des Riberaschen Ideals verraten. Es genügt im vorliegenden Band die Abbildungen des Don Juanporträts mit allen Detailabbildungen der Lanzas, besonders Abbildung 67 zu vergleichen. A. versucht sich auch auf die Tracht zu berufen, die gegen 1650 nicht mehr in Mode war. Dies ist aber gerade hier ohne jegliche Bedeutung, da Velazquez wohl bewußt ein altertümliches Kostüm gewählt hat, wenn nicht der Narr überhaupt in einem veralteten Kostüm herumlief. Auch das von Velazquez unvollendet zurückgelassene Bildnis des Pernia, das mit Recht wieder unter die eigenhändigen Werke aufgenommen ist, hat A. um 1636 datiert, während es offenkundig ein Spätwerk ist. – Bei dem Bildnis des Prinzen Balthasar als Jäger vermißt man den Hinweis, daß das Bild rechts um etliche Zentimeter verkürzt ist. — Das Porträt eines Bildhauers in Prado wird wiederum als Porträt des Montañés ausgegeben und dementsprechend 1636—37 datiert; wie ich nunmehr glaube, ganz zu Recht. Daß aber die Technik des Bildes sich sehr des Oberjägermeisters Mateos in Dresden „sehr nähert", wie A. behauptet, ist nicht der Fall. Das Dresdner Bild ist unverhältnismäßig zeichnerischer behandelt, übrigens, was A. hätte angeben dürfen, von V. nicht ganz vollendet. Zum erstenmal veröffentlicht wird der weibliche Kopf im Madrider Schloß, den auch der ältere Beruete schon für echt erklärt hat. Die Datierung um 1638 befremdet, wir können nach wiederholter Prüfung des Originals hier keine Ähnlichkeit in der Technik mit dem Porträt des Herzogs von Modena erkennen. Das Bildnis erscheint uns erheblich früher entstanden zu sein und noch den zwanziger Jahren anzugehören. Man beachte nur die streng gezeichneten Augen und fest modellierten Lippen.

Wiederum durch historische Erwägungen verführt, datiert A. die bei den Bettelphilosophen Aesop und Menipp um 1639. Er meint nämlich, daß die für die Torre de la Parada von Velazquez (in Ergänzung der von Rubens gemalten Serien) geschaffenen Bilder unmittelbar nach Eintreffen der vlämischen Gemälde von dem Spanier in Angriff genommen worden seien und daß die ganze Dekoration vor der Entlassung des Olivares im Jahre 1643 vollendet war. Dies sind reine Vermutungen, die durch den Stil der Bilder widerlegt werden. Gewiß knüpft V. ganz äußerlich betrachtet bei den beiden Philosophen in mancher Hinsicht an Früheres an. Aber zumindest hätte A. Loga folgen und eine eine spätere völlige Überarbeitung durch Velazquez annehmen müssen. Vielleicht würde es sich empfehlen, einmal diese Bilder röntgen zu lassen, um zu sehen, ob eine ältere Malerei unter der jetzigen Oberfläche steckt. Die Karnation ist auffallend speckig; die Behandlung der Augen ist ganz die der spätesten Werke, man vergleiche nur die Meninas. Es kann nach alledem nicht verwundern, wenn auch der „Mars" um 1640 bis 42 datiert wird, ebenso der sogenannte „Sebastian de Morra" noch vor den 1644 gemalten Zwerg El Primo angesetzt wird, da er in der Tat gerade in der Behandlung der Karnation den Bettelphilosophen verwandt ist. Es erstaunt aber, das Wiener Porträt des Prinzen Balthasar noch unter den eigenhändigen Arbeiten zu erblicken. In meiner Monographie glaube ich genügend klargelegt zu haben, weshalb dieses Bild aus der Reihe der völlig eigenhändigen Werke zu streichen ist. Das „Kind von Vallegas", von Beruete mit Recht für ein Spätwerk des Velazquez angesehen, wird hier — mit höchst unglücklicher Begründung — um 1646 datiert. Die Ähnlichkeit der Landschaft mit der auf dem Primo will gar nichts besagen, zumal wir vermuten, daß auch die Landschaft auf dem Primo-Bild erst später von Velazquez hinzugefügt worden ist, da ja das Bild ursprünglich ebenso wie das des Königs (jetzt in der Sammlung Frick) nachweislich in einem sehr primitiven Atelier in Katalonien gemalt worden ist. Auch geht es nicht an, die Lichtbehandlung dieses Bildes ohne weiteres mit jener der dekorativ gedachten Surporte „Merkur und Argus" zu vergleichen. Der „Calabacillas", jenes unter dem irrigen Namen „der Idiot von Coria"

bekanntere Bild wird gleichfalls noch vor den zweiten italienischen Aufenthalt gesetzt. Aus der Anmerkung zu diesem Werk geht hervor, daß A. der Anschauung ist, Velazquez habe vielleicht diese Serie von Narren und Zwergenporträts zusammenhängend während der aragonesischen Reise gemalt. Diese Vermutung scheint uns mehr als kühn. Es wäre außerdem mehr als auffallend, daß wir nur über die Versendung des Porträts des Königs und des Primo-Bildes, die auf der 1644 erfolgten katalonischen Reise gemalt wurden, genaue Anweisungen und Rechnungsbelege besäßen und alle anderen auf die weiteren Bilder bezüglichen Dokumente verlorengegangen sein sollten. Sicher ist, daß der Calabacillas über einer älteren Malerei sitzt, aber es scheint uns völlig undenkbar, daß das Bild in seiner jetzigen Fassung schon 1646—48 entstanden ist.

Richtig ist, daß das Dresdner Bildnis eines Santiagoritters nicht des Künstlers Freund Fuensalida darstellen kann, da dieser nicht zu dem Orden gehörte. Aber uns scheint das Porträt doch einige Jahre später entstanden zu sein als das des Grafen Benavente. Neu eingeführt wird als echtes Werk das Bildnis des Don Manuel, Marqués de Castel Rodrigo im Besitz des Fürsten Pio de Savoya in Madrid, mit dem sich schon Justi beschäftigt hat. Der Rezens. hat das Bild eingehend 1914 geprüft und sich nicht überzeugen können, daß das Bild von der Hand des Velazquez stammt. Gewiß zeigen sich im Kopf Ähnlichkeiten mit der Art des Velazquez, aber alles ist zu matt, es fehlt die Größe und Kraft der Velazquezschen Modellierung und Pinselführung; die Zaghaftigkeit, die sich in der Malerei dieses Kopfes kundgibt, ist V. fremd; im übrigen genügt es, die Detailabbildung des Kopfes mit dem auf der gegenüberstehenden Seite abgebildeten Porträt bei Mrs. Senff zu vergleichen. Daß der Kragen, überhaupt die ganze übrige Figur von Velazquez stammt, ist erst recht ausgeschlossen. Davon spricht aber A. mit keinem Wort.

Unter den eigenhändigen Werken belassen ist das Porträtfragment der Infantin Maria Teresa aus der Sammlung La Caze im Louvre, das uns nur eine bestenfalls von V. retuschierte Werkstattwiederholung zu sein scheint, ebenso der „Tritonenbrunnen in Aranjuez" des Prado, doch wird zugegeben, daß Mazo das Bild vollendet hat. In der Tat sind große Partien des Bildes allem überlegen, was man mit mehr oder weniger Recht Mazo zuschreibt.

Höchst merkwürdig ist die Haltung, die A. dem bekannten Bildnis im Kapitolin. Museum in Rom gegenüber einnimmt. Nicht nur, daß er dazu neigt, in dem Porträt eher ein Bildnis Berninis zu erblicken, sondern er meint, daß es vielleicht eine italienische Kopie nach einem verschollenen Werk des V. sein könne. Das Bild ist verschmutzt, aber auch in dem gegenwärtigen Zustand geht es nicht an, von „ziegelroten Fleischtönen" zu reden. Auch sind ganz deutlich erhebliche Penstimente, besonders bei der Haarpartie zu erkennen. Ist dieser Kopf mit der etwas einwärts gebogenen Nase kein Selbstporträt, so ist es das auf den Meninas auch nicht! A. ist, wie schon kurz erwähnt, geneigt, das unvollendete Jünglingsporträt für ein Selbstbildnis V.s zu halten und läßt auch bei dem Mann ganz rechts auf den „Lanzas" die gleiche Möglichkeit offen. Nun kann es aber keinem Zweifel unterliegen, daß der auf den „Lanzas" wiedergegebene identisch ist mit dem Mann, der in dem Porträt aus dem Hannoveraner Provinzialmuseum. A. kennt dieses Porträt, das unlängst von dem Herzog von Braunschweig verkauft worden ist, nur aus einer Photographie; er nimmt in der Anmerkung auf einen Aufsatz des Rez. Bezug und leugnet sowohl, daß es ein Selbstporträt ist, als auch, daß es von V. stammt. Die Frage, ob der hier und auf den Lanzas porträtierte Mann Velazquez ist, bleibe einmal dahingestellt. Wichtiger ist, daß das ehemals Hannöversche Bild von seinem jetzigen Besitzer gereinigt worden, dabei alle seine Trübheit und Flauheit verschwunden ist und meine ursprüngliche Ansicht, daß wir es hier mit einem Original aus der Zeit um 1634 zu tun haben, sich als vollauf begründet erwiesen hat.

Sehr zutreffend hat A. beobachtet, daß die Werkstattwiederholung der Infantin Maria Teresa der Sammlung Johnson einst in Paris das Pendant zur kleinen Margarete des Louvre gebildet haben muß, wie die Art der späteren Aufschrift verrät. Es hätte bemerkt werden dürfen, daß beide Bilder zumindest in der Breite heute verkürzt sind.

Sehr energisch muß aber gegen den höchst ketzerischen Versuch Einspruch erhoben werden, den sog. „Don Antonio el Inglés" V. abzusprechen und als Arbeit Carreños zu bezeichnen. Hier gilt es, Velazquez gegen seine eigenen Landsleute zu verteidigen, denn A. scheint mit seiner Meinung nicht ganz allein zu stehen. Abgesehen von den Andeutungen, die A. in der Anmerkung macht, wurde dem Rez. von Sánchez Cantón freilich in sehr zurückhaltender Weise gleichfalls Bedenken wegen der „Zuweisung" des Bildes an V. geäußert. Wie kann man nur behaupten, daß die Technik dieses Zwergenporträts verschieden von der des V. sei, und wie kann man sich zu der noch phantastischeren Behauptung versteigen, das Gemälde sei „ein Meisterwerk des Carreño von ähnlichem Stil wie das Bild des Potemkin"! Man hänge nur einmal die später von A. angeführten Arbeiten Carreños neben dieses

Bild, und wer dann noch nicht sieht, wie viel flacher, äußerlicher, unpersönlicher Carreño neben V. und auch dem in Frage stehenden Werk wirkt, — dem wird nicht zu helfen sein. Dieser Hofzwerg ist ein meisterliches Spätwerk des Velazquez; die Malerei der Hände ist für ihn ebenso charakteristisch wie die Gesamtauffassung oder die unnachahmliche Malerei des federngeschmückten Hutes. Der Hund ist offenbar nicht ganz fertiggemalt. Auch die niederländische Tracht, in die der Zwerg gekleidet ist, paßt durchaus zur Entstehungszeit des Bildes.

Mehr als bedenklich scheint es uns auch, den hl. Petrus der Sammlung Beruete V. abzusprechen und als Werk Zurbarans zu bezeichnen. Der Vergleich mit den signierten Bildern, die A. aufführt, ergibt ebensowenig, daß wir es hier unzweifelhaft mit einem Jugendwerk Zurbarans zu tun haben, wie die soeben kritisierte Gegenüberstellung des „Engländer"-Porträts mit den Bildern des Carreño. Die Verwandtschaft der Bilder liegt eben in der allgemeinen Ähnlichkeit der Jugendwerke V.s und Zurbarans. Aber die ganze Art der Modellierung, die Behandlung der Lichter, besonders bei den Extremitäten, und nicht zuletzt die des Hintergrundes weisen eindeutig auf Velazquez und nicht auf Zurbaran.

Die beiden Darstellungen des „Prinzen Balthasar in der Reitschule" werden, Beruete folgend, V. abgesprochen und Mazo zugewiesen. Das Exemplar beim Herzog von Westminster ist gewiß ein charakteristisches Werk Mazos, das der Wallace Collection scheint mir aber von einer anderen Hand (Carreño?) zu stammen. A. setzt beide Bilder um 1636 an. Ist wirklich im Hintergrund die kleine Infantin Maria Anna Antonia wiedergegeben, so müssen die Bilder bezw. das verschollene Original von Velazquez im Spätherbst 1636 und das berühmte Reiterbildnis des Prinzen im Prado ein Jahr früher gemalt worden sein. Wir möchten freilich eher daran denken, daß die Bilder erst 1639 entstanden sind, wegen des Alters des Prinzen, und daß die kleine Infantin mit Maria Teresa zu identifizieren ist.

Der „lachende Bursche mit der Orangenblüte" in der Wiener Galerie wird auch von A. mit Recht als spanisch verteidigt. Irgendwie scheint mir das Bild auf ein verschollenes Frühwerk des Velazquez zurückzugehen. Sehr richtig bezweifelt A. bei dem Bildnis im Besitze von Leatham in London die Autorschaft eines spanischen Künstlers; vielleicht ist es eine französische Arbeit. In künftigen Auflagen könnte auf die Reproduktion dieses Bildes ebenso verzichtet werden wie auf die des Knabenporträts in den Privatgemächern des Palazzo Doria in Rom, unseres Erachtens die Arbeit eines italienischen Van Dyck-Nachfolgers, ebenso kann von der Wiedergabe des „Gemüsehändlers" aus der Sammlung Somzée in Zukunft abgesehen werden, da die von Voß getroffene Bestimmung des Bildes auf Amorosi allgemeine Zustimmung gefunden hat.

So manches uns auch bei der Chronologie und Bilderkritik Allendes anfechtbar erscheint, so sei doch zum Schluß noch einmal anerkannt, daß die vorliegende Ausgabe eine bedeutende Verbesserung gegenüber der letzten ist und von dem spanischen Forscher viel nützliche Arbeit geleistet wurde.

August L. Mayer

Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus von Dr. **Josef Sauer.** Mit 14 Abbildungen, zweite vermehrte Auflage. 1924. Herder & Co., Freiburg i. Br.

Das Werk, eine grundlegende Studie zur mittelalterlichen Symbolik, 1902 zuerst erschienen, begegnet uns in seiner zweiten Auflage in nur wenig veränderter, an verschiedenen Stellen erweiterter Form. Sauer legt bekanntlich seinen Ausführungen über die mittelalterliche Kirchensymbolik die Werke der Liturgiker Honorius Augustodunsensis, des Sicardus von Cremona und des Durandus zugrunde, da vor allem bei diesen Schriftstellern die zum Teil schon von den Kirchenvätern geprägten symbolischen Einzelbegriffe gesammelt und systematisiert als Abbild der allgemeinen mittelalterlichen Anschauuung hervortreten. Sauer, der — soweit es der heutige Stand der Textkritik mittelalterlicher Schriftsteller zuläßt — die Textstellen kritisch gelesen sowie alle ältere und neuere Literatur über Symbolik geprüft hat, gibt damit gesammelte Anschauung mittelalterlichen Geisteslebens und seines Zusammenhanges mit der gleichzeitigen Kunst.

Vor den vielen Einzelergebnissen, an denen die Arbeit reich ist, treten besonders zwei allgemeine Ergebnisse in den Vordergrund: Die kirchensymbolischen Begriffe des Mittelalters sind nicht Schöpfungen Einzelner, sondern Allgemeingut der ganzen Epoche. Ferner sind sie nicht erst vom Mittelalter geschaffen, sondern von ihm nur in ein geschlossenes System gebracht worden. Für die Kunstgeschichte bedeutsam sind vor allem die Ergebnisse des zweiten Teiles: „Beziehungen zwischen der Kirchensymbolik und der bildenden Kunst". Hauptquelle für die Programme der Künstler waren danach nicht einzelne Schriftsteller, Prediger, Hymnendichter oder Mysterienspiele, sondern war die Liturgie mit ihren Auswirkungen.

Das ist zweifellos richtig. Die bildende Kunst übernahm im allgemeinen nicht wörtlich theoretisch festgelegte Programme aus der Literatur, sondern wandelte diese lebendig um, dabei durch Entwicklung und praktische Umstände mancher Art bestimmt, ebenso wie die Symboliker ihrerseits oft nachträglich für längst vorhandene Gegenstände symbolische Deutungen fanden, die mit der praktischen Bestimmung der Gegenstände selbst oder mit ihrer künstlerischen Form nichts gemein hatten.

Bei aller letzten Einheit mittelalterlicher Anschauung bleibt die Spannung zwischen Inhalt und Form, zwischen theologischer Spekulation und künstlerischer Ausführung bestehen; der Funke, der beide Pole verbindet, ist die lebendige, aus reichen Quellen gespeiste, sie umfassende Welt der Liturgie.

Für eine kommende dritte Auflage wünschte man dem Werk, das nur wenige Textbilder enthält, eine große Anzahl guter, systematisch zusammengestellter Abbildungen aus dem Gebiet der bildenden Kunst des Mittelalters als eine wirksame Ergänzung des zweiten Teils.

Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung von **Josef Braun S. J.** Verlag Alte Meister Guenther Koch & Co. München 1924. 2 Bde.

Das Buch ist ein klassisches Werk für die Liturgiegeschichte und die christliche Archäologie, dazu von besonderer Bedeutung für Kirchen-, Kunst- und Kulturgeschichte.

In der allgemeinen Beherrschung des gesamten Stoffes und der Übersichtlichkeit der Anlage wird es auf lange Zeit hinaus grundlegend bleiben als erstes gesammeltes Ergebnis auf diesem Gebiet, das nur kleine Einzeluntersuchungen zu Vorgängern gehabt hat. Umso bedeutender ist die vorliegende Leistung.

Bei der Anlage und streng wissenschaftlichen Durchführung durch einen Autor, der alle Quellen selbst geprüft, fast alle Monumente – sie zählen nach Tausenden – selbst gesehen hat, erinnert sich der Kunsthistoriker, will er vergleichen, auf seinem eignen Gebiet an Werke wie Dehio- und v. Bezolds „Kirchliche Baukunst des Abendlandes".

Ziel des Verfassers ist die Entwicklungsgeschichte des christlichen Altars. Er nennt Altar „dasjenige liturgische Gerät, auf und an dem sich die eucharistische Feier vollzieht". Damit sind die Grenzen festgelegt, und das Werk umfaßt folgerichtig den Brauch in der römisch-katholischen Kirche und in den Riten des Ostens. Als Quellen werden, vom Verfasser im Vorwort zu Band I erläutert, zugrunde gelegt: Schriftquellen rein literarischer und statistischer Art, die der Kirchenhistoriker, Liturgiker und Kanonisten, Chroniken und Inventare, sowie vor allem die erhaltenen Monumente selbst und ihre bildliche Wiedergabe. In der Einleitung zu Band I setzt sich Braun mit diesen Quellen allgemein kritisch auseinander, sie aufzählend und wertend. Der erste Band behandelt dann in fünf eingehenden Abschnitten den Altar selbst – sowohl das altare fixum wie das altare portatile. (Allgemeines – das altare fixum mit der Aufteilung in 4 Typen: Tisch-, Kasten-, Block- und Sarkophag-Altar, sowie Material, Zahl und Aufstellung der Altäre – das altare portatile, ähnlich eingehend behandelt, – das Altargrab, seine Arten, Verschluß, Inhalt – Altarweihe in Vergangenheit und Gegenwart, Altarsymbolik). Band II dient der Ausstattung des Altars in sieben ähnlich angelegten Abschnitten. (Altarbekleidung, nach dem Material geordnet; — Altarvelen – Leuchterbank und Altarstufen — Altarciborium und Altarbaldachin – das Retabel – der Altar als Reliquienaltar und Sakramentsaltar – Altarschranken). Eine große Anzahl von Abbildungen, zumeist nach des Verfassers eignen Aufnahmen, begleitet beide Bände, vornehmlich den zweiten; wie Braun es sich gewünscht hat, haben sie in ihrer Zusammenstellung durchaus den Charakter und Eigenwert einer Darstellung der Entwicklung an Hand der Monumente selbst.

Angesichts des wissenschaftlichen Verantwortungsgefühls und riesigen Fleißes, des Wissensumfanges und der reichen, zutage geförderten Ergebnisse erscheint jede Kritik hier vermessen. Wenn an dieser Stelle eine Besprechung stattfindet, so kann sie sich naturgemäß kritisch nur mit der allgemeinen wissenschaftlichen Anlage und mit den Teilen des Buches beschäftigen, die in engerem Zusammenhange mit der Kunstgeschichte stehen und die formale Gestaltung des Altares und seiner Ausstattung betreffen.

Im Vorwort des ersten Bandes legt P. Braun (I, S. XI), als er von dem Wert der monumentalen und schriftlichen Quellen spricht, sein Bekenntnis zu streng-wissenschaftlicher Forschung mit dem Ziele, die Wahrheit des Tatbestandes zu eruieren, ab; er hat es gehalten; wer die beiden Bände durchgearbeitet und öfter benutzt hat, muß das dankbar immer von neuem feststellen. Textprüfung, Angabe von Zitaten, Beschreibung der Denkmäler sind allgemein zuverlässig und sorgfältig erfolgt, sowohl philologisch als optisch getreu; das Gleiche gilt von der wohl überlegten Auswahl der Abbildungen.

Die Systematik der Einteilung – bei einer Entwicklungsdarstellung zunächst befremdend – bewährt sich durchaus; jedes neue Lesen und Nachschlagen in dem Werk beweist das. Der Verfasser hat durch die systematische Grundlage nirgends der Schilderung des lebendigen Verlaufs der Dinge Gewalt angetan; immer wieder weist er an einzelnen Stellen darauf hin, daß die Entwicklung, im

Einzelnen betrachtet, sich nicht in Systeme pressen laßt, daß grade die Besonderheiten einzelner Landschaften, Epochen und Umstände oft bedeutenden Anteil haben an dem lebendigen Verlauf der Entwicklung. Die vom Verfasser eingangs erwahnte, verschiedenartige Behandlung der einzelnen Abschnitte ist wohlbegrundet. So geschieht die Quellenverarbeitung vollständig bis zum 14. Jahrhundert; für die spateren Zeiten wird, wegen der Fülle erhaltener Quellen, stets nur das Wesentliche herausgehoben, uber das nicht naher Besprochene wird übersichtlich kurz referiert; ähnlich liegt es im zweiten Band mit der mehr zusammenfassenden Behandlung der Werke in Barock und Rokoko im Gegensatz zu der eingehenderen der mittelalterlichen Stücke. Auch die zeitliche Trennung in größere Abschnitte — vorkarolingisch, karolingisch-ottonisch, späteres Mittelalter (bis 14. Jh.), ausgehendes Mittelalter (14 u. 15. Jh.) u. a. — erscheint gerechtfertigt. Erfreulich ist die überall durchwirkende kritische Einstellung Brauns. Es entgeht ihm weder der zweifelhafte Wert der mittelalterlichen Altardarstellungen im Bilde, noch die mangelhafte Erhaltung, schlechte Restaurierung oder lieblose Behandlung eines Monuments; er rugt den radikalen Purismus verschiedener Zeiten und warnt vor dessen Wiederholung. (I, S. 382). Neben dem umfangreichen theologischen, historischen und rein kunsthistorischen Wissen erfreut vor allem seine praktische Kenntnis der einzelnen Materialien und ihrer Verarbeitung. P. Braun weiß, welche hohe Bedeutung einer bestimmten Technik für den Stil eines Kunstwerkes von vornherein zukommt. Da er dieses praktische Wissen durch umfangreiche archivalische Dokumente uber Technik und Verarbeitung stutzen kann, so gibt er grundlegende Beiträge zur Geschichte der einzelnen Kunsthandwerke, für den Kulturhistoriker als Tatsachen, für den Kunsthistoriker vor allem als Mittel zum Zweck der richtigen Zuschreibung und Einordnung von Wert. Das gilt vornehmlich von den rein mittelalterlichen Techniken in der Goldschmiede-, Email- und Textilkunst.

In wohltuender Weise tritt der Verfasser hinter dem Werke zurück; nur selten durchbrechen personlichere Urteile die streng sachliche Anlage — sie wirken dann ebenso unmittelbar wie gewisse lebendige Beschreibungen in Dehio- und v. Bezolds eingangs erwahntem Buch (etwa die von St. Front in Périgueux.) Das gilt vor allem für die Schilderung der Altarvermehrung im 14. und 15. Jahrhundert aus der Tiefe der Volksfrommigkeit heraus, für die Erklarung des Goldgrundes auf Bildern, für die Abschnitte vom mittelalterlichen Metall-Antependium und — einem Höhepunkt des Ganzen! — vom Retabel.

Weniger zu begrußen im Sinne objektiver Darstellung sind einige asthetische Wertungen des Verfassers. Braun, der personlich sichtlich ein klassisch-harmonisches Kunstideal hat und dabei dem Mittelalter, der Renaissance und dem Klassizismus gerecht wird aus innerster Anschauung und personlicher Zustimmung heraus, bleibt nicht gleicherweise objektiv, wenn es sich um spätgotischen „Naturalismus", um Barock oder Rokoko handelt. Unbewußt legt er hier künstlerische Begriffe, die vor allem für das Mittelalter allgemein gültig sind, ganz anders gerichteten Stilperioden als Wertmaßstäbe an. So findet sich denn das unwissenschaftliche Wort „schön" oft für Formen des Mittelalters wie der Renaissance und des Klassizismus, spätgotische und barocke Formen erhalten dagegen oft das Prädikat: wild, regellos; von dem „glanzenden, aber nichtssagenden Dekor" (II, S. 407) in Barock und Rokoko ist die Rede. Damit gibt der Verfasser, der in der Verarbeitung des gesamten Materials offenbar bemuht ist, alle Epochen gleichmaßig sachlich zu behandeln, — im Sinne des Kunsthistorikers, des gerechten Anwaltes jeder Stilrichtung und ihres Ablaufes — seine Objektivität preis. Ebenso gehören die Äußerungen uber Unterschiede in der geistigen Wertung von figürlicher und ornamentaler Darstellung hierher (z. B. II, S. 106).

Auch der Kunsthistoriker christlicher Kunst muß unter Umstanden dem Ornament ebenso geistigen Gehalt zusprechen wie dem figürlichen Bildwerk. Gerade das Mittelalter — in Bau-, Buch- und Emailornamentik — hat die Entwicklung des kunstlerischen Sinnes so gescharft, die des Ornamentes selbst so gefordert, daß die hochwertige Ornamentik spaterer Zeiten hier fortsetzen und wertvolles Neues schaffen konnte. Ob Schongauer das Ornament eines Weihrauchfasses oder eines Engels der Verkündigung mit dem Stichel festhalt, Nikolaus von Verdun eine figürliche oder eine rahmende Ornamentplatte seines Ambo ersinnt und ausfuhrt, ob ein Barockantependium mit Szenen oder Ornamenten gefullt ist, macht an sich nicht den geistigen Gehalt seines kunstlerischen Wertes aus; das Programm ist ein anderes zur Zeit des Mittelalters, wo jedes Kunstwerk eine enzyklopadische biblia pauperum darstellte, als zur Zeit des Barock, wo langst gedruckte Bucher fur das Gegenstandliche, kirchliche Kunstwerke fur die — in hoherem Sinne — geistige Form wirkten, einerlei, ob diese nun Figuren oder Ornament darstellte. Das Barockantependium war bescheidenes Begleitinstrument in dem gesammelten Orchester der Kirchenausstattung, sein romanischer Vorlaufer aber meist einziger Schmuck des Altars, oft einziger Dekor der Kirche uberhaupt. An diesen Stellen durchbricht bei P. Braun, wohl unbewußt, die Liebe des Theologen zum religios Gegenstandlichen seinen streng archaologischen Forschungsweg.

Der Kunsthistoriker erfahrt aus dem Werke auf rein formalem Gebiet nun vor allem wichtige

Tatsachen in den Übersichten über die erhaltenen schriftlichen und monumentalen Quellen, die einander gegenseitig oft ergänzen müssen. Große zeitliche und geographische Abschnitte werden so für den Leser inventarartig klargelegt. Gerade diese Überblicke verhindern, daß die Systematik des Buches die Schilderung der lebendigen Entwicklung gefährde.

Darüber hinaus führt die tiefe Kenntnis, die P. Braun von Wesen und Ausstrahlung mittelalterlichen Geisteslebens hat, den aufmerksam zwischen den Zeilen Lesenden an die lebendigen Quellen des Mittelalters selbst heran. Gerade weil das Buch keine Ansprüche darauf macht, eine ,,Geistesgeschichte" im heut beliebten Sinne zu sein, ist es durch die schlichte Schilderung des Tatsächlichen viel mehr geworden: Ein konkretes Bild vor allem des abendländischen Mittelalters. Denn auf dem Mittelalter ruht fühlbar der geistige Schwerpunkt des Buches, und das ganz sachlich, ohne gewaltsam verändernde Tendenz; mich will bedünken, mit Recht; denn das Mittelalter ist, wie für die Symbolik der Kirche, so für die formale Gestaltung ihrer Geräte und Bräuche, die große Sammel- und Formungswerkstatt geworden. Man kann darüber hinaus weiter gehen, aber man kann auch heut nicht die Formen des Mittelalters gewaltsam umgehen, wenn es seine große Schöpfung, die lebendig gewachsene Liturgie der Kirche, an irgend einer Stelle betrifft.

Sehr wichtig ist es ferner für den kunsthistorischen Leser, die verschiedenartigen Grenzen, die seiner Forschung von vornherein gesteckt sind, grade auf Grund der erwähnten Übersichten klar zu erkennen. So ergibt z. B. der allgemeine Überblick über Frankreich überraschende Monument-Verluste, die doch in Rechnung gestellt werden müssen bei der Kritik des Erhaltenen, so finden sich für gewisse Kunstzweige des Mittelalters eine Fülle von Dokumenten gegenüber einem Nichts an erhaltenen Denkmälern, was alle Besonnenen zur Vorsicht mahnt. Statistiken erhaltener Monumente allein sind danach oft recht bedenkliche Krücken für die kunstgeschichtliche Forschung; ohne schriftliche, sie ergänzende Quellen führen die Denkmäler oft nur bis an die Grenzen einer Wahrscheinlichkeit.

Endlich seien noch einige für die Kunstgeschichte wichtige Einzelergebnisse referiert: Blütezeit der Metallantependien ist — wie die der großen Reliquienschreine — das 10.—13. Jahrhundert. Das Retabel, wohl im 11. Jahrhundert aufkommend, ist selten bis zum 14. Jahrhundert, dann in dessen Verlaufe häufiger, ganz allgemein in Gebrauch erst im Barock. Für Deutschland speziell sind die folgenden Ergebnisse von Wert: Das Ciborium ist, wie in Italien, hier vor allem verbreitet, das in Frankreich, Spanien, Italien häufige — Tafelretabel hier dagegen so selten wie das architektonisch sich aufbauende Retabel. Für das Flügelretabel ist Deutschland schlechthin Heimat und Hauptland des Vorkommens. Ferner aus Band I: In Deutschland sind wenige vorkarolingische und karolingische Altäre, wohl aber die meisten mittelalterlichen erhalten, es herrscht hier in der zweiten Hälfte des Mittelalters vor allem die Blockform, öfter kommt die Kasten-, sehr selten die Tischform vor; Sarkophag-Altäre sind in Süddeutschland seit dem 16. Jahrhundert, in Norddeutschland bezeichnenderweise mit dem Kommen bayrischer Fürsten auf den Kölner Kurstuhl häufig.

Die Anordnung des Materials in zwei Bänden, seine Sichtung und Klarlegung durch dreifach unterschiedenen Typensatz geben geordnete Übersicht. Jedem Bande sind die zugehörigen Abbildungen in guten Klischeereproduktionen, leider auf etwas hinfälligem Papier, beigefügt. Des Verfassers innerste Anteilnahme an dem Gegenstand, der ihm Herzenssache ist, erscheint zusammen mit seinen Kenntnissen und Fähigkeiten umgeschmolzen in die lautere Form streng sachlicher Arbeit, um, ein lebendiges Kunstwerk, in sich, geschlossene Leistung zu erzeugen. Möchte es P. Braun vergönnt sein, uns bald dazu die Geschichte des Altargeräts zu schenken!

Eben jetzt beginnt die Kunstgeschichte die Gefahren einer rein erlebnismäßig nur die Monumente berücksichtigenden Forschungsreise zu erkennen. Beide hier zitierten Verfasser haben an verschiedenen Orten — Sauer im Vorwort zur II. Auflage der ,,Symbolik des Kirchengebäudes", Braun in dem Aufsatz ,,Die Pantaleonswerkstätten zu Köln", Stimmen der Zeit Mai 1926, S. 146 — darauf hingewiesen, was der Forschung entgeht, wenn sie weder historische Quellen noch Ikonographie kennt und berücksichtigt. Beide sind vielmehr ebenso starke Pfeiler ihres Gebäudes wie die lebendig anschauliche Erfassung und Interpretation der Kunstformen und die intime Kenntnis von Material und Technik. Schon immer war die ältere Schwester, die Archäologie, der Kunstgeschichte in der Beherzigung dieser Erkenntnis voraus; kein Wunder, daß sie es auch in Hinblick auf tatsächliche Ergebnisse und Leistungen bis heut geblieben ist. Allgemein gesprochen: Wie die Wesensart einer bestimmten Technik wirkt auch das inhaltliche Programm in gewisser Weise am Zustandekommen der künstlerischen Form und ihrer Eigenart bedeutungsvoll mit. Im Besonderen: Verständnis mittelalterlicher Kunst ist ohne Kenntnis von Ikonographie, literarischer Überlieferung und von Technik und Material schlechthin unmöglich.

Hildegard Dannenberg

EINE REISE NACH KONSTANTINOPEL, NICÄA UND TRAPEZUNT[1])

1. FORSCHUNGEN IM GEBIETE DER BYZANTINISCHEN BAUKUNST

VON

N. BRUNOFF, MOSKAU

Während der letzten Jahre wurde in Rußland eine Gruppe von russisch-byzantinischen Kirchenbauten genau erforscht, teilweise ausgegraben, und vom unterzeichneten in einer zusammenfassenden Arbeit behandelt, welche einen bisher fast gar nicht bekannten Gebäudetypus darstellen, der für die Geschichte der byzantinischen Architektur von großer Wichtigkeit ist. Das Hauptmerkmal der erwähnten Bauten, welche den Typus der ausgebildeten Kreuzkuppelkirche aufweisen und alle dem XI. Jahrh. angehören, ist ihre fünfschiffige Gestalt. Die gewöhnliche byzantinische dreischiffige Kreuzkuppelkirche ist in diesen Kirchen von einem dreiseitigen Umgange begleitet, welcher von einem ganz bestimmten Stilprinzip bedingt ist. Der Innenraum zerfällt in zwei voneinander abgesonderte Teile, welche jedoch nur in ihrem Zusammenwirken die angestrebte Gesamtwirkung ergeben: den mittleren Hauptraum und den Umgang. Bestimmend für den allgemeinen Eindruck ist die feine Komposition des Lichtes, welche darin besteht, daß der lichtdurchflutete einstöckige Kuppelraum sich von der dunklen, in zwei Stockwerke zerstückelten Galerie abhebt, so daß der Hauptraum nicht von ununterbrochenen Wänden, sondern von Raum begrenzt wird, welcher aber anders geformt und anders gefärbt ist, wodurch seine Qualität von der des Mittelraumes völlig abweichend erscheint. Die neuerforschten Bauten auf russischem Boden weisen den beschriebenen Stil nicht in reiner Form auf. Nicht zu verkennen ist in ihnen eine ganz entgegengesetzte Tendenz, welche sich im Bestreben äußert, den Raum des Umganges und den der Mittelpartie qualitativ gleichzustellen und die Gallerie als bloße Erweiterung des Hauptraumes aufzufassen, welche einen ihm ganz gleichklingenden Raum enthält, somit prinzipiell nicht von der dreischiffigen Kreuzkuppelkirche abweicht und sich von ihr nur in ihren Dimensionen unterscheidet. Bezeichnend ist es, daß diese zweite Tendenz in den Bauten der zweiten Hälfte des XI. Jahrh. auf russischem Boden merklich die erste beherrscht. Die Erforschung der angedeuteten zwei Stilprinzipien, welche ja unbedingt beide der byzantinischen Baukunst angehören müssen, gab den nächsten Anlaß zu der unternommenen Erforschung der drei wichtigsten Mittelpunkte der byzantinischen Kunst, welche bis

---

[1]) Unternommen im Herbste 1924 im Auftrage des kunsthistorischen Instituts in Moskau.

jetzt bei weitem nicht genügend erforscht sind. Das Bestreben, die byzantinische Architektur vor allem als Stilerscheinung zu erfassen, bestimmte die allgemeine Richtung der angelegten Studien.

Schon Überwägungen ganz allgemeiner Art zwingen zu der Vermutung, daß der dynamische malerische Raum, welcher mit Licht und Schatten rechnet, bis hinauf in den Hellenismus verfolgt werden kann, für den der Aufbau des Piristyls so charakteristisch ist, mit ganz derselben Gegenüberstellung des hellen Hofraumes und der dunklen Säulenhallen. Konstantinopel allein kommt im Mittelaltar in Betracht als Zwischenglied zwischen der Antike und den byzantinisch-russischen Kirchengebäuden des XI. Jahrh., und das schon aus allgemein-kulturgeschichtlichen Gründen. Über den Stil der konstantinopolitanischen Baukunst wurden nur einzelne Bemerkungen gemacht, ja die Baulichkeiten der byzantinischen Hauptstadt sind noch lange nicht genügend erforscht, ihr ursprüngliches Aussehen ist meistenteils noch nicht festgestellt worden.

Die Sophienkirche von Konstantinopel, dieser ausschließliche Bau, welcher die letzte Schöpfung der Antike ist und gleichzeitig damit die erste — unübertroffene, unwiederholte — Verkörperung der byzantinischen Weltanschauung, sie ist es, welche die Grundlage jeder Stilanalyse der konstantinopolitanischen Baukunst liefern muß. Der Bau bewahrt in seinen Hauptzügen die ursprüngliche innere Einrichtung und hier ist es gerade das Innere, worauf es vor Allem ankommt. Zwei Hauptkomponenten des Stils müssen hervorgehoben werden, deren synthetische Durchdringung einen höchst eigenartigen künstlerischen Organismus ergibt. Der Vergleich mit römischen Gewölbebauten, welche ja unzweifelhaft die der Sophienkirche vorhergehende Entwicklungsphase darstellen, macht es augenscheinlich, daß wir mit dem Gegensatze von weltlichem und religiösem Empfinden zu tun haben. Während in Rom der Raum, welcher von den Wänden und Gewölben geformt wird, als statisch bezeichnet werden kann, ein Raumkörper ist, eine abstrakte Form, ein Ausschnitt aus einem in allen seinen Teilen gleichwertigen Raume, was so klar in der Bearbeitung der Wände, in den Kassetten der Decke ausgedrückt ist, besteht in der Sophienkirche eine ganz andere Beziehung zwischen dem Raume und den ihn begrenzenden Wänden. Diese letzten umhüllen einen Raumwert, welcher kondensiert ist und von der es zusammenpressenden Schale bedrückt wird. Es entsteht dadurch ein innerer Raumkern, welcher dem Raume eine geistige Konzentration verleiht, die eine religiöse Stimmung bedingt. Der angedeutete Zug offenbart sich klar in dem Ringen der Hülle mit dem Raume, welches deutlich in der bewunderungswürdigen Komposition der Halbkugeln ausgedrückt ist. Zur Mitte hin wird das Bestreben immer stärker, sich des Raumes mittels der werdenden Kuppel zu bemächtigen. Die kleinen Halbkuppeln werden immer größer, bis es endlich gelingt, den Raum von der gewaltigen Kuppel zu umhüllen. In dieser Hinsicht besteht ein gemeinsamer Zug zwischen der konstantinopolitanischen Sophienkirche und den mesopotamischen Bauten, in denen der konzentrierte innere Raumkern nicht durch andere Stilprinzipien aufgehoben wird und die sehr dicken Wände, was im Inneren durch tiefe Nischen anschaulich gemacht worden ist, völlig den Raum zusammenpressen, so daß der Eindruck eines inneren geistigen Kernes außerordentlich stark wirkt.

In der Sophienkirche wird die geschilderte Raumauffassung von einer ganz anderen durchdrungen, welche den allgemeinen Aufbau des Gebäudes bedingt. Aus dem Hellenismus stammt der Begriff eines einzigen, die ganze Außenwelt beherrschenden Raumes, aus dem das Kircheninnere nur einen Ausschnitt bildet, der mit dem Raume der Natur außerhalb der Außenwände des Baues eng verbunden ist. In diesem Sinne ist schon der Umstand bezeichnend, daß die Sophienkirche als Mittelpunkt der Stadt, ja des Landes aufgefaßt wurde. In Wirklichkeit, die Hauptstraßen der Stadt, welche außerhalb der Stadttore in die Hauptstraßen des Landes übergehen, treffen neben der Sophienkirche zusammen. Diese letzte ist eng mit dem Großen Palaste verbunden, kann von einem gewissen Standpunkte aus als eins der Säle des Kaiserpalastes bezeichnet werden, gleichzeitig damit ist sie aber das öffentliche Gebäude, in welchem die aus der Stadt flutende Menge des Volkes mit dem aus dem Palaste kommenden Kaiser und seinem glänzenden Gefolge zusammentrifft. Der Innenraum der Kirche ist nicht in sich selbst abgeschlossen, die Kathedrale ist von Höfen umgeben, welche unmittelbar mit dem aus ihnen herauswachsenden Kircheninnern zusammenfließen, so daß das unter der Kuppel der Sophienkirche gipfelnde Raumerlebnis in den Landstraßen außer den Stadtmauern seinen Anfang hat und von dort allmählich aus der ungeformten Natur anwächst. Das Kirchengebäude besitzt eigentlich keine Wände, welche in dünne Zwischenstützen zusammengeschrumpft sind, die eine rein negative Bedeutung haben, während die Gewölbe die Form von Kreuzgewölben angenommen und dadurch ihre einhüllende Funktion eingebüßt haben. Der grenzenlose Raum der Natur verdichtet sich in die dunklen zweistöckigen Gallerien, aus denen sich der helle Hauptraum im prächtigen Anwachsen der zur Hauptkuppel sich entfaltenden Halbkuppeln bildet. Die Komposition des Lichtes, die grundlegende Gegenüberstellung des hellen Hauptraumes und des dunklen Umganges bestimmt den Aufbau der konstantinopolitaner Sophienkirche und somit muß ein direkter Zusammenhang mit den Bauten des XI. Jahrh. auf russischem Boden festgestellt werden.

Die weitere Entwicklung der konstantinopolitanischen, oder sogar der byzantinischen Baukunst überhaupt, wird gewöhnlich als Ausbildung des Systems der Kreuzkuppelkirche aufgefaßt. Unterdessen brachten die Forschungen der letzten Jahre in Makriköi, unweit der Reste des Heldomonpalastes, ein unterirdisches Kuppelgrab, unzweifelhalft dem V. Jahrh. angehörend, welches das entwickelte System der Kreuzkuppelkirche aufweist. Im allgemeinen muß bemerkt werden, daß die Geschichte der Typen in der Darstellung der byzantinischen Baukunst der Beschreibung der Stilwandlungen weichen muß. Die Kreuzkuppelkirche ist ja gewiß das Erzeugnis eines ganz bestimmten Stilwollens und in diesem Sinne sind manche ihr eigene Besonderheiten eng mit gewissen Stilprinzipien verbunden. So sind vor allem für die Kreuzkuppelkirche die vier Tonnen des Kreuzes charakteristisch, die an und für sich im Sinne von vier Raumvolumina wirken und somit dem Stile der Sophienkirche widersprechen, in welcher das dynamische Raumgefühl keine statischen Raumwerte duldet. Viel wichtiger für die Erkenntnis des Stiles erscheinen jedoch Beobachtungen, welche in den Grenzen eines und desselben Typus, in unserem Falle der Kreuzkuppelkirche, Stildifferenzen aufsuchen. Es kann daran nicht gezweifelt werden, daß die Kreuz-

kuppelkirche nach Konstantinopel aus dem Oriente gekommen ist. Der Ausdruck des hauptstädtischen Stiles ist die Sophienkirche und deren konstantinopolitanischer Ursprung (vom Standpunkte ihres Stiles aus) beweist die Sergios-Bacchus Kirche, in der der Stil im Werden begriffen ist, so auch der höchst lehrreiche Vergleich dieses Baues mit den ihm verwandten in Ravenna und Esra. Wenn unser Schluß richtig ist, wenn der Stil der Sophienkirche wirklich der Hauptstadt eigen ist, so müssen sich auch in den späteren auf uns gekommenen konstantinopolitanischen Kreuzkuppelkirchen Eigentümlichkeiten vorfinden, welche es klar machen, daß der aus dem Oriente gekommene Typus im Sinne der einheimischen Stilrichtung umgearbeitet wurde.

Auch vom Standpunkte der allgemein verbreiteten Anschauung, welche in den mittelbyzantinischen konstantinopolitanischen Kreuzkuppelkirchen dreischiffige Bauten erblickt, können solche Merkmale festgestellt werden. In der kleinen Achmed-Pascha aus dem XII. Jahrh., welche in Wirklichkeit die einzige Kreuzkuppelkirche Konstantinopels ist, von der es feststeht, daß sie ursprünglich, wie auch jetzt, nur drei Schiffe besaß, fällt die Behandlung der Wände auf, welche von breiten dreiteiligen Fenstern durchbrochen sind und somit dieselbe Auffassung des Innenraumes, als mit dem Raume der Natur zusammenhängend, als Ausschnitt aus diesem letzten, zeigt, wie in der Sophienkirche. In den unteren Partien der Seitenwände sind im Inneren ziemlich tiefe und sehr breite Nischen ausgespart, so auch in den Wänden der Eckräume, womit anschaulich gemacht wird, daß der Innenraum nicht von den Wänden begrenzt ist, sondern die Tendenz aufweist, sich auszubreiten, die ihn umhüllenden Wände zu zerstören und mit dem Raume der Natur in einen alles durchdringenden Raum zusammenzufließen. Von den großen Kreuzkuppelkirchen Konstantinopels war allem Anschein nach noch die Budrum-Djami aus dem X. Jahrh. auch ursprünglich dreischiffig. Der heutige Bau entstand in zwei Bauperioden, die klar voneinander unterschieden werden können. Vom ursprünglichen Gebäude sind nur den Kuppelstützen entsprechende Pfeiler erhalten, die Wandstücke zwischen diesen Pfeilern sind spätere Zutaten, was ganz klar ersichtlich ist und sich auch auf die ganze Mittelpartie der Hauptapsis bezieht. In dem unteren Teile der südlichen Außenwand, die dem östlichen Eckraume entspricht, glaube ich aber einen niedrigen Ansatz der ursprünglichen ununterbrochenen Wand erkannt zu haben, welcher Umstand, zusammen mit den Halbsäulen der Fassaden den Schluß erlaubt, daß der Bau seine ursprüngliche allgemeine Form beibehalten hat. Volle Gewißheit kann nur durch Abschaffung größerer Flächen der Kalkschicht erzielt werden. Was die übrigen Kreuzkuppelkirchen Konstantinopels anbetrifft (also Attik, Kalender aus dem VII., Nordkirche Fenari-Issa aus dem X., Molla-Gürani [gewöhnlich Kilisse genannt], Eski-Imaret

XI. J. -, beide Kirchen des Pantokratorklosters [XII. Jahrh.], Südkirche Fetie [XIV. Jahrh.]; die Gül-Djami gehört gar nicht hierher und hat ihre heutige Form im XII. Jahrh. erhalten), so führt mich eine Reihe von Besonderheiten dieser Bauten auf die Vermutung, daß sie ursprünglich fünfschiffig waren, die äußeren Nebenschiffe mit der Zeit jedoch abgetragen wurden, was für die Kalender-Djami ja schon Wulff aussprach, so daß wir in diesen Kirchengebäuden nur ihre mittleren Partien

sehen, in denen die Wandöffnungen, welche früher in anstoßende Räume führten, vermauert wurden. Ich kann hier nicht in Einzelheiten eingehen, es genügt der Hinweis auf die Fenari-Issa, in welcher der Tatbestand unzweideutig festgestellt werden kann, da sie vor kurzem abbrannte, verlassen dasteht, und die Wände von Anbauten und teilweise von der Kalkschicht befreit sind. Aus der Technik und den gegenseitigen Beziehungen der einzelnen Mauerteile geht klar hervor, daß die Nordkirche der ursprüngliche Bau ist, die Südkirche erst während einer zweiten Bauperiode an sie angelehnt wurde, wobei der mittlere Teil des äußeren südlichen Nebenschiffes der Nordkirche abgetragen, der in seinem Westteile sich befindende quadrate Raum, vor allem aber seine Apsis mit in das neue Gebäude einbezogen wurde, so daß die Nordapsis der heutigen Südkirche aus der ersten Bauperiode stammt. Dadurch wird das ursprüngliche Vorhandensein des südlichen äußeren Nebenschiffes außer Zweifel gesetzt. Aber auch einen ihm entsprechenden Nordschiff besaß das Kirchengebäude der ersten Bauperiode: Reste davon finden sich an der jetzigen nördlichen Außenwand des Baues. Sehr wichtig sind ganz klare Spuren einer ursprünglichen Holzdecke, welche das nördliche äußere Nebenschiff, also unzweifelhaft auch das südliche, bedeckte. Ganz unerwartet ist die Tatsache, daß unter dem modernen vierabschüssigen Dache der Moschee ein zweites Stockwerk der byzantinischen Kirche verborgen war, welches sich über den verschwundenen äußeren Nebenschiffen, dem Narthexe, den Eckräumen des Mittelquadrates und über den Nebenapsiden der Mittelpartie erstreckte und mit den Kreuzarmen mittels breiter halbrunder Öffnungen unter den Gewölben verbunden war. Die Treppe befand sich in dem an die Südwand des Narthexes anstoßenden quadraten Raume, welcher sich erhalten hat. Die äußeren Nebenschiffe waren, allem Anschein nach, auch in ihren oberen Stockwerken mit Holz eingedeckt. Aus dem Fehlen der Gewölbe in den äußeren Nebenschiffen geht die konstruktive Selbständigkeit dieser letzten hervor, welche nicht enger mit der Mittelpartie des Baues verbunden waren und daher mit der Zeit leicht abgetragen werden konnten.

Die Bedeutung der festgestellten äußeren Nebenschiffe der Fenari-Issa, welche, wie darauf eine Reihe von Einzelheiten verweist, allem Anschein nach auch in den meisten übrigen großen Kreuzkuppelkirchen Konstantinopels vorhanden waren, ist sehr groß für die Bestimmung des hauptstädtischen Stils. Gerade mit Hilfe dieser äußeren Nebenschiffe wird die für die Sophienkirche charakteristische und noch in den Bauten des XI. Jahrh. auf russischem Boden vorkommende Komposition des nach seiner Qualität differenzierten Raumes erzielt, welche sich auf ein feines Gefühl für Helldunkel stützt. Dem einheimischen, für die byzantinische Hauptstadt allein charakteristischen Formwillen entspricht eine ganz besondere Variante der Kreuzkuppelkirche — die fünfschiffige Kreuzkuppelkirche. Die Forschungen von Miss Bell in Mesopotamien haben ein Denkmal gebracht, welches für die Baukunst Konstantinopels, gerade für die Frage nach dem Ursprunge seiner fünfschiffigen Kreuzkuppelkirchen, von ausschlaggebender Bedeutung ist. Die Hadra-Kirche von Mayafarquin beweist unzweideutig den hellenistischen Ursprung des Typus, was schon aus der Ähnlichkeit mit der Komposition des Peristyls, ja aus den allgemeinen Stilprinzipien folgert. Vor allem ist wichtig, daß auch der mesopotamische Bau eine Holz-

decke über dem Umgange aufweist, wodurch der Unterschied der Qualität der einzelnen Räume noch mehr hervorgehoben wird.

Strzygowski glaubt, die Sophienkirche von Kiew unbedingt von der Kirche in Mokvi (Kaukasus) ableiten zu müssen. Der erstgenannte Bau ist gerade das Hauptbeispiel der anfangs erwähnten Kirchengebäude des XI. Jahrh. auf russischem Boden. Für die Feststellung des ursprünglichen Aussehens der Kathedrale ist die vom unterzeichneten gemachte Feststellung wichtig, daß der Westarm des Kreuzes, welcher heutzutage aus zwei leeren Jochen gebildet wird, im XI. Jahrh. einjochig war, im zweiten Joche sich jedoch eine Empore befand, welche mittels einer zweigeschossigen dreiteiligen Bogenstellung mit dem zentralen Kreuze verbunden war, so daß um die Kuppel herum eine von drei Seiten völlig symmetrische Komposition sich ausbildete, welche sofort an die Hadra-Kirche von Mayafarquin erinnert. Ist es möglich, eine direkte Entwicklungslinie zwischen diesen beiden Bauten zu ziehen und womöglich an hellenistische Tradition zu denken, welche in Kleinasien bis hinein ins XI. Jahrh. bewahrt und sodann auf russischen Boden verpflanzt wurde? Die Abhängigkeit der Kiewer Sophienkirche von Konstantinopel steht außer Zweifel. Schon die charakteristische Ziegeltechnik zeugt davon unzweideutig, sehr überzeugend wirkt der Vergleich mit den Wänden aus Haustein in Mayafarquin. Nicht minder bezeichnend ist das für die Hauptstadt so charakteristische Nischensystem der Apsiden, in denen das Durchsetzen der Mauermasse vom Raume seinen Ausdruck findet. Andererseits wurde oben auf den konstantinopolitanischen Bauten fremdartigen Zug der russischen Kirchengebäude verwiesen. In Konstantinopel taucht die Kreuzkuppelkirche zuerst mit vom Mittelkreuze abgeteilten Eckräumen auf, allmählich werden aber die massiven Kuppelpfeiler aufgelöst und der für das hauptstädtische Kunstwollen bezeichnende dynamische Raum durchflutet das gesamte Kircheninnere, womit die immer dünner werdenden Pfeiler übereinstimmen. In Kiew ist die allgemeine Tendenz diametral entgegengesetzt. Ein System von stark ausgesprochenen kreuzförmigen Pfeilern, welche mit den benachbarten Pfeilern oder mit den aus den Wänden hervortretenden Pilastern durch Bogen verbunden sind, gliedert das Innere in eine Reihe von Räumlichkeiten, welche bis zu einem gewissen Grade voneinander abgeteilt sind, obgleich sie sich aufeinander mit breiten Bogen öffnen, so daß der Eindruck aneinandergereihter gleichförmiger Raumwerte entsteht, welche den nebeneinandergestellten isolierten frontalen Figuren der byzantinischen Malerei entsprechen. Könnte nicht dieser für Konstantinopel fremdartige Zug, welcher unzweifelhaft aus den orientalischen Provinzen des byzantinischen Reiches herstammt, vielleicht doch dem Kaukasus entnommen sein? Den besten Gegenbeweis liefert der von Strzygowski vorgeschlagene Vergleich der Kiewer Sophienkirche mit dem Baue von Mokwi. Unzweifelhaft haben wir es mit demselben Typus zu tun, welchen wir in Mayafarquin, Konstantinopel, Südrußland beobachten. Dessen Interpretation ist jedoch völlig eigenartig, weicht in den Grundzügen vom Stile der anderen herangezogenen Bauten ab, was jedoch die Hauptsache ist — die Besonderheiten des Kirchengebäudes von Mokwi zeugen klar, daß der Typus im Absterben begriffen ist, daß dessen bezeichnendsten Eigentümlichkeiten keinen Zusammenhang mit dem kaukasischen Kunstwollen aufweisen, daß der Auf-

bau importiert wurde und seine Hauptzüge derart umgedeutet werden, daß der Typus im Verschwinden begriffen ist. Ausschlaggebend ist, daß die enge Verbindung des Mittelraumes und der Gallerie aufgehoben und diese letzte als bloße Zutat zur dreischiffigen Kreuzkuppelkirche, welche den Hauptteil bildet, interpretiert wird. Dieser letzte besitzt keine Emporen, ist vom Umgange durch eine Wand abgesondert, in der bloß Öffnungen durchbrochen sind, die Galerie ist viel niedriger als der Hauptraum. Auch das System der kreuzförmigen Pfeiler und der ihnen entsprechenden Wandpilaster ist so schwach ausgedrückt, daß der Eindruck eines einfachen Gesamtraumes entsteht, in den die Pfeiler nachträglich eingestellt sind, wodurch die Absonderung der Galerie noch mehr empfunden wird.

Somit erscheint die Vermutung am wahrscheinlichsten, daß der konstantinopolitanische Kern der Kiewer Sophienkirche durch Vermittelung von Kleinasien nach Rußland gelangt ist. Die Erforschung der byzantinischen Bauten von Trapezunt erhob diese Vermutung zur Gewißheit.

Die allgemein verbreitete Vorstellung von den in Trapezunt erhaltenen Kirchengebäuden muß dahin korrigiert werden, daß die erhaltenen großen Kirchen nicht aus einer Bauperiode stammen. Ihr heutiges Aussehen verdanken sie späteren Umbauten, vom XIII. Jahrh. an., als das Kommenenreich gegründet wurde. Die späteren Umbauten können mit voller Bestimmtheit in den zwei der größten Kreuzkuppelkirchen, der Sophia und der des hl. Eugenios ausgeschieden werden. Das gesamte System der Kreuzkuppelkirche wurde in beiden Fällen erst während der zweiten Bauperiode hinzugefügt, ursprünglich besaßen die Bauten eine basilikale Form, was klar aus der Bearbeitung der unteren Partien der Seitenwände mit Pilastern hervorgeht, welche nicht den später eingesetzten kuppeltragenden Säulen und den auf sie aufruhenden Bogen entsprechen und von einer ursprünglichen Einteilung der Schiffe in untereinander gleiche Joche zeugen. Dabei kann ganz bestimmt festgestellt werden, daß die Schiffe voneinander durch stark ausgedrückte kreuzförmige Pfeiler getrennt waren, welche ein den russischen Bauten vollständig analoges System ergeben. Die Umgestaltung solcher Basiliken in Kreuzkuppelkirchen typischer Form ist sehr bezeichnend für den Einschlag des konstantinopolitanischen Kunstwollens in die einheimische Tradition. Die Einteilung des Kircheninneren in einzelne bloß aneinandergereihte Raumwerte wurde durch den dynamischen, das gesamte Innere durchflutenden Raum aufgelöst, die massiven, den Raum einhüllenden Pfeiler sind durch Säulen ersetzt worden, welche bloß als Kuppelstützen interpretiert sind und um die herum die Raumwogen frei fluten. Sehr bezeichnend sind weitere Umbauten, welche in der Sophienkirche von Trapezunt während der zweiten Bauperiode vorgenommen wurden. Erst damals entstanden nämlich die drei Anbauten über den Eingängen und noch ein zweites Stockwerk über dem Narthexe. Jedoch auch diese Teile haben keineswegs ihre ursprüngliche Form beibehalten. Heute ist die Nebenkirche im Oberstocke des Narthexes ausschließlich durch die Fensteröffnungen zugänglich, zwei ursprüngliche Eingänge befinden sich in den Seitenwänden, wurden von den Türken in Fenster verwandelt und führen bei dem heutigen Zustande des Baues ins Leere. Die ursprüngliche Einrichtung kann nicht bezweifelt werden: in den drei breiten Eingangsvorbauten fallen seitliche Ver-

längerungen ihrer Fassadenwände auf, welche oben Gesimse besitzen, über denen die Mauern sich noch ein Stück lang fortsetzen. Die drei Anbauten waren miteinander durch offene Gallerien auf Säulen oder Pfeilern verbunden, in denen sich der Aufgang ins obere Stockwerk befand. Damit stimmen auch die Türöffnungen überein, welche in den Seitenwänden der Eingangsvorbauten und des unteren Stockes des Narthexes sich befinden. Allem Anschein nach waren diese Gallerien mit Holz eingedeckt und besaßen oben eine offene Plattform, Spuren solcher Einrichtung sind auf den Außenmauern nicht vorhanden, da ein großer Teil ihrer Bekleidung aus türkischer Zeit stammt und außerdem die byzantinischen Glieder der Gallerie ja erst aus der zweiten Bauperiode stammen, an den ursprünglichen Bau bloß angelehnt waren und daher von den Türken leicht abgeschafft werden konnten. Der Zusammenhang dieser äußeren Gallerie der Sophienkirche von Trapezunt mit dem inneren Umgange der konstantinopolitanischen fünfschiffigen Kreuzkuppelkirchen ist ganz klar. Wir haben darin eine Orientalisierung des hauptstädtischen Gedankens: der Hauptraum ist doch von ununterbrochenen Wänden begrenzt, welche den Raum des Bauwerkes vom Raume der Natur absondern. Doch ist das Bauwerk nicht diesem letzten gegenübergestellt, nicht aus den ihn umgebenden Raume herausgerissen und isoliert, die offenen äußeren Gallerien verbinden das Volumen des Bauwerkes mit dem Raume der Natur, sie umhüllen den Baukörper mit Raum, welcher zwischen ihm und dem sich ihm nähernden Menschen vermittelt. Der Gedanke orientalisiert sich mit der Zeit immer mehr, vom Umgange bleiben nur die Anbauten, ihre Zahl wird in anderen Bauten bis auf einen vermindert, das Fehlen der die Anbauten verbindenden Gallerien verleiht ihnen einen ganz anderen Sinn als der ursprüngliche: der Innenraum dieser Anbauten wird als von ihren Wänden eingeschlossen empfunden, die Vorbauten selbst wirken als Körper, welche an den Hauptkörper des Kirchengebäudes angelehnt sind, beide zusammen sind dem Raume der Natur gegenübergestellt und ihm geradezu feindlich. Das einheimische Kunstwollen durchdringt die konstantinopolitanische Anschauung.

Für die bodenständige Tradition ist vor allem die Bautechnik charakteristisch. Spuren von Ziegelwerk finden sich nur vereinzelt in der Sophienkirche, alle übrigen Bauten weisen ein mehr oder weniger vollkommenes Quaderwerk auf, sehr fein in der Sophienkirche, wobei die aus der Antike stammende Abwechselung höherer und ganz niedriger Quaderschichten angewendet ist, Bruchsteinwerk in den kleinen Gebäuden. Im Gegensatz zum konstantinopolitanischen Ziegelwerke, in dem die dominierende Kalkschicht das Vorherrschen des Raumes über die Materie symbolisiert, findet im reinen Hausteinwerk der völlige Sieg des Körperlichen seinen Ausdruck. Sehr charakteristisch für den bodenständigen Formwillen sind zwei kleine Bauten, in welchen die Kuppel auf vier mehr oder weniger hohen Wänden aufruht, worin wir eine Raumzelle besitzen, welche in den großen Basiliken bloß vervielfältigt ist. Gerade in Tschernigow gibt es einen ganz gleichen Bau, der aus dem XI. Jahrh. stammt. Es besteht eine bemerkenswerte Analogie zwischen der Natur der Gegend und dem Stile der Baukunst Kleinasiens und Konstantinopels. Der unendliche, das Ganze umfassende Raum ist auch für die Landschaft, in der die byzantinische Hauptstadt gelegen

ist, bezeichnend. Unbedeutende Hügel hindern nicht den Blick, welcher immer wieder zu der grenzenlosen Aussicht auf das Meer hin geleitet wird, wobei die flache Landschaft einen Zusammenhang mit dem Meere ergibt. Kleinasien ist durch steile felsige Berge durchzogen, der Raum wird stets als kräftig abgegrenzt und zerstückelt empfunden, die nahe ans Meer herantretenden hohen Berge erzeugen einen Kontrast zwischen dem Raume und den ihm feindlichen Felskörpern.

Ein Bau ist von ganz außerordentlicher Wichtigkeit für die Sophienkirche von Kiew und die analogen Bauten auf russischem Boden, ich meine die Chrysokephalos, welche in ihren Hauptzügen aus dem X. Jahrh. stammt und Reste einer prächtigen Marmorvertäfelung in der Mittelapsis bewahrt hat. Irrtumlich wird sie als dreiapsidialer Bau gehalten. In Wirklichkeit ist die Südapsis ein später Anbau, eine Nordapsis fehlt ganz auch im heutigen Gebäude, somit besitzt die Kathedrale nur eine Apsis, was von einer sehr altertümlichen Tradition zeugt. Der Anbau über dem Nordeingange ist auch später entstanden. So auch die zwei westlichen Joche, von denen das östliche allem Anschein nach ursprünglich einstockig war. In der inneren Einrichtung des Mittelschiffes haben wir in der Chrysokephalos mit ihren stark ausgedrückten kreuzförmigen Pfeilern und der Einteilung der Nebenschiffe in zwei Stockwerke die nächste Analogie für die kiewer Sophienkirche. Das Bestreben, alle Räumlichkeiten einander qualitativ gleichzustellen, ist es, was den gemeinsamen Zug ausmacht. Der Typus der fünfschiffigen Kreuzkuppelkirche wird im vormongolischen Sudrußland für große Kathedralen verwendet und ist vom stilistischen Standpunkte den dreischiffigen Kreuzkuppelkirchen nahe, welche in Kiew ganz dasselbe System der kreuzförmigen Pfeiler und der ihnen auf den Wänden entsprechenden Pilaster aufweisen. Bezeichnend für das Bestreben, alle Gebäudeteile gleichartig durchzuarbeiten, sind in der Sophienkirche von Kiew die Gewölbe des Umganges, welche den Bau von Konstantinopel und Mayafarquin unterscheiden und auf ein für ihn und Mokwi gemeinsames Prototyp zu schließen erlauben. Unzweifelhaft haben wir es mit Ausläufern eines bis jetzt noch unbekannten kleinasiatischen Kunstzentrums zu tun, welches bis nach Konstantinopel seine Wirkung erstreckte. So ist für die Denkmäler des XI. bis XII. Jahrh. auf russischem Boden die Krönung der Fassaden mit Halbrunden charakteristisch, welche durchaus systematisch durchgeführt wird. Jeder Einteilung der Fassade entspricht oben ein Halbkreis, so daß an jeder Ecke zwei Halbrunde der benachbarten Seiten aneinanderstoßen. Halbkreise auf den Fassaden finden sich schon in der Konstantinopler Sophienkirche, in den späteren Bauten der Hauptstadt herrscht jedoch der gerade Abschluß der Wände. Bis jetzt ist keine vollkommene Analogie für die Fassadenkrönung der russischen Bauten bekannt. Nur ein Bau in Konstantinopel selbst — die Gul-Djami — zeigt deutliche Spuren ursprünglicher Halbkreise, deren drei jede Wand krönten, so daß ein folgerichtig durchgeführtes System von Fassadenhalbbogen entsteht. Die oberen Partien des Baues, inwieweit sie byzantinisch sind, stammen aus dem XII. Jahrh., worauf ihre Mauertechnik hinweist. Für das Ziegelwerk sind nämlich außerordentlich breite Kalkschichten bezeichnend, welche darin ihre Erklärung finden, daß zwischen jeden zwei Ziegelschichten hinter dem Kalkmörtel je eine Ziegelschicht verborgen bleibt. Diese

Technik taucht in Konstantinopel erst im Ende des XI. Jahrh. in der Mittelkirche der Kachrije-Djami auf und kann im XII. Jahrh. in den Kirchen des Pantokratorklosters beobachtet werden, von denen der Narthex der südlichen ähnliche Halbrunde auf drei Seiten aufweist. Gerade dieselbe Technik mit verborgenen Ziegelreihen findet sich in einer Reihe vormongolischer russischer Bauten und dabei noch im XI. Jahrh., also etwas früher als in der Hauptstadt. Ich vermute eine gemeinsame kleinasiatische Quelle. Solcher Schluß wird noch dadurch bestätigt, daß diese Technik in einigen anderen Bauten Konstantinopels und dessen Umgebungen vorkommt, welche von mir aufgenommen wurden und auch in den Formen für die Hauptstadt ganz unerwartete Besonderheiten aufweisen. So vor allem die zweistöckige Odalar-Djami, im Obergeschosse eine Kreuzkuppelkirche mit vier Kuppelstützen, mit ununterbrochenen Innenwänden, ein Bau unweit von Bostandjik, welcher vom russischen Institut ausgegraben wurde und sehr interessante auf den Orient hinweisende Besonderheiten hat, endlich die von den Franzosen ausgegrabenen Teile eines Palastes nordöstlich von der Irenenkirche (von der Eisenbahn durchschnitten), in denen eine höchst bemerkenswerte Bearbeitung der äußeren Wandoberfläche vorkommt: Bündel von dünnen Halbsäulchen, welche mit übereckgestellten Pfeilerchen abwechseln, wobei diese Bündel in die Mauer hineingestellt sind, so daß deren äußersten Punkte in der Wandoberfläche zu liegen kommen. Man wird sofort an alt-mesopotamische Palastfassaden erinnert. Die kuppeltragenden Bogen der Koimesiskirche von Nicäa, welche dieselbe Technik aufwiesen, sind unzweifelhaft auf konstantinopolitanische Meister zurückzuführen. Leider war es mir nicht erlaubt, in den Ruinen des Denkmals zu verweilen, deren Erforschung neue wichtige Anhaltspunkte über die Entstehung der einzelnen Teile des eingestürzten Baues geben könnte.

Wie sich Konstantinopel zum Problem der Basilika verhielt, zeigt der zweite große byzantinische Bau von Nicäa — die Sophienkirche. Ihre Mauern weisen vier verschiedenen Mauerwerke auf. Der ursprüngliche Bau war eine Säulenbasilika aus dem V. bis VI. Jahrh., die heutigen Ziegelwände zwischen den Schiffen stammen aus dem VIII. Jahrh. Charakteristisch ist es für das hauptstädtische Kunstwollen, daß deren Pfeiler verschiedene Größe aufwiesen, so daß jederseits zwei dünnere Pfeiler zwischen zwei breiteren eingeschlossen waren. Dadurch sind die vier äußeren Pfeiler hervorgehoben und entsprechen den Kuppelpfeilern der Kuppelkirchen, die dünnen Pfeiler zwischen ihnen den seitlichen Bogenstellungen. Durch solche Komposition wird das Gebäudeinnere in einen einheitlichen Aufbau zusammengefaßt. Im XI. bis XII. Jahrh. wurde die ursprünglich im Äußeren dreiseitige Apsis in eine fünfseitige verwandelt, im XIV. Jahrh. in den östlichen Teilen der Nebenschiffe kleine quadrate Räume durch Wände abgesondert und sechsseitige Kuppeln darauf gesetzt.

Die aus den großen Gebäuden Konstantinopels gewonnene Charakteristik des hauptstädtischen Kunstwollens wird durch eine Reihe kleiner Bauten bestätigt, die noch nicht alle genügend veröffentlicht sind. Von mir wurden, außer den bekannten, noch die Apsiden der Johanniskirche auf Antigoni (Prinzeninseln), welche das einzige Denkmal des IX. Jahrh. sind, und die Sekban-Djami aus dem X. Jahrh. aufgenommen. Die ersten bilden eine wichtige Vorstufe für die Nordkirche der Fenari-

Issa und die Budrum, die Sekban-Djami zeigt, daß auch ein einfacher kleiner Bau ohne Innenstützen die festgestellten Stilprinzipien aufweist.

Sehr wenig erforscht ist bis jetzt die hauptstädtische Baukunst des Paläologenzeitalters. Unterdessen weist diese Epoche ganz neue Bestrebungen auf, welche es wichtig wäre, vom stilistischen Standpunkte aus mit der vorhergehenden Architektur in Verbindung zu setzen. Noch das XIII. Jahrh., also die auf die Wiedereroberung Konstantinopels unmittelbar folgende Zeit, hat uns mehrere Denkmäler hinterlassen, das wichtigste von ihnen ist die Südkirche der Fenari-Issa. Das vor kurzem von Delehaye herausgegebene Typikon des Klosters des Lips läßt keinen Zweifel übrig, daß wir in der Fenari-Issa gerade mit dessen Resten zu tun haben. Das Typikon erlaubt die Südkirche um 1282 zu datieren. Es haben sich unter den Kuppelbogen des eigenartigen Baues je drei Bogen gefunden, welche die von Wulff und van Millingen vorgeschlagene Rekonstruktion beweisen. Somit gab es zwischen den Kuppelpfeilern von drei Seiten je zwei Säulen, welche den Umgang absonderten. Es gelang mir festzustellen, daß die vielen Durchgänge zwischen der Kirche, dem westlich daran anstoßenden Kuppelraume und der das südliche Gebäude mit der Nordkirche verbindenden zweiseitigen Galerie in den Hinterwänden zahlreicher Grabnischen erst in türkischer Zeit durchbrochen wurden, so daß der Bau ursprünglich das Familiengrab der Paläologen, von der Kaiserin Theodora errichtet, mit dazu gehörender Kirche enthielt. Im Vergleiche mit der Nordkirche desselben Baues muß der völlige Sieg des malerischen Helldunkels konstatiert werden. Der Gebäudetypus weicht von der Kreuzkuppelkirche prinzipiell dadurch ab, daß die statischen Räume unter den Tonnen vermieden sind und der Gegensatz des hellen Mittelraumes und des dunklen Umgangs zu voller Herrschaft gelangt, so daß das Kircheninnere einem überkuppelten Peristyle gleicht. Auch in der Bearbeitung der architektonischen Glieder tritt die malerische Auffassung klar zutage. Wichtig ist, daß die Bestimmtheit und geringe Zahl der Bewegungsmöglichkeiten der Nordkirche, welche eigentlich auf zwei beschränkt sind, die durch die Tonnen bestimmt werden, einer Vielfältigkeit der Richtungslinien gewichen ist, die in der Dreiseitigkeit der Säulenstellungen und im Reize der unerwarteten Überschneidungen sich äußert. Die Gesamtkomposition des Gebäudes der zweiten Bauperiode ist darauf berechnet, dem Eintretenden eine Folge malerischer, verwirrter Eindrücke zu geben, indem der Beschauer durch die einzelnen assymetrisch aneinandergereihten Räumlichkeiten hindurchschreitet und das Ganze als klaren räumlichen Aufbau nicht zu erfassen vermag. Die Vorstufen solcher Auffassung finden sich in der Kunst der Hauptstadt vor der lateinischen Eroberung. Der Typus der Südkirche, welcher sich ausschließlich in Konstantinopel vorfindet, tritt schon in der Kodscha-Mustafa, die vielleicht doch dem IX. Jahrh. angehört, und der Nordkirche der Fetie aus dem XI. Jahrh. auf. Diese Bauten sind als der vom Oriente gekommenen Kreuzkuppelkirche parallele, echt konstantinopolitanische Strömung aufzufassen. Das allgemeine Kompositionsprinzip des Baues findet sich schon in der Bautätigkeit des Manuel Komnenos im Pantokratorkloster, welcher die beiden nebeneinandergestellten Kirchen durch seinen Grabbau in eine Folge von Räumen verband. Was für die Bauten der zweiten Periode in der Fenari-Issa bezeichnend ist, ist der intime Charakter ihrer Architektur im Gegensatze

zur monumentalen Kunst der mittelbyzantinischen Zeit. Sehr wichtig ist endlich das Aufkommen von größeren Maueroberflächen im Innern, welche von Malerei bedeckt waren, von der leider in der Fenari-Issa sich nichts erhalten hat. Dieses Bestreben, das Kircheninnere nicht durch realen Raum, sondern durch den Raum der Malerei abzugrenzen und zu erweitern, ist für das Paläologenzeitalter bezeichnend. Ganz klar ist diese Tendenz in der Kachrije-Djami, in der die Komposition des Umganges verschwindet und der Kuppelraum allseitig von ununterbrochenen Wänden abgegrenzt wird. Die Auffassung des Raumes ist jedoch auch hier malerisch: die Marmorvertäfelung ist als Schranke interpretiert, welche den Mittelraum provisorisch eingrenzt, darüber öffnet sich der Blick auf raumdurchdrungene Landschaftsbilder, in Mosaik ausgeführt. Der malerische Raumeindruck wird nur nicht mit Mitteln der Architektur, wie in der Sophienkirche, sondern mit denen der Malerei erzielt. Einen ähnlichen Vergleich gestatten untereinander zwei Bauten, welche von der intimen Stimmung des Zeitalters durchdrungen sind. Es sind das die Panagia Muchliotissa aus dem XIII. und die Panagia auf Chalki (Prinzeninseln) aus dem XIV. Jahrh. Im ersten Bau müssen die publizierten Grundrisse danach korrigiert werden, daß die Kuppel sich auf Säulen stützte, welche die Stelle der vier Ecken zwischen den Apsiden einnahmen. Somit haben wir eine klar ausgedrückte malerische Auffassung, welche die Kuppel auf vier leichten Säulen schweben läßt, den Kuppelraum durch die Räume der vier Konchen, diese letzten noch je durch drei kleine Konchen abgrenzt und erweitert; die Komposition ist mit der leider ganz zerstörten Wefa-Djami zu vergleichen. In der Panagia auf Chalki [1]) tritt die reale Raumbildung zurück und der Akzent wird auf die Wandflächen und die Malerei verlegt. Eine Reihe kleiner Bauten müssen ins XIII. und XIV. Jahrh. versetzt werden, welche die neue Raumauffassung noch klarer zeigen, so die Monastir-Djami und Kefele-Djami aus dem XIII. Jahrh., die Issa-Kapou und Bogdan-Serai aus dem XIV. Jahrh. Sehr lehrreich sind die grundlegenden Veränderungen, welche die Kreuzkuppelkirche erlitten hat, die an der Südkirche der Fetie-Djami aus dem Anfange des XIV. Jahrh. beobachtet werden können. Der Umgang hat sich in eine offene Galerie verwandelt, deren Spuren klar zu sehen sind, die Kirche selbst ist durch ununterbrochene Wände von dieser Galerie abgesondert, welche im Inneren mit Malerei bedeckt waren, wobei die Einteilung des Innern durch die Kuppelstützen sehr schwach ausgedrückt ist und der Raum als Gesamtraum empfunden wird, in den die kuppeltragenden Säulen nachträglich eingestellt sind, der von den Wänden begrenzt, und vom Raume der diese Wände allseitig bedeckenden Malerei erweitert wird. Nicht zu verkennen ist aber ein anderer Prozeß, welcher für das Paläologenzeitalter bezeichnend ist, und sich dem malerischen Raume gegenüberstellt. Ich meine das Werden eines festen Körpers, welches sich in der Komposition des Äußeren offenbart. Schon in den Bauten der zweiten Bauperiode der Fenari-Issa ist der gerade Abschluß der die Gebäude umgebenden zweiseitigen Galerie von großer Wichtigkeit, besonders im Zusammenhange mit dem Wandel der in die Wandoberfläche Raum hineintragenden architektonischen Glie-

[1]) Interessant ist der Zusammenhang der Kirche mit kaukasischen Bauten: die Zusammenstellung mit der bekannten Kirche von Achtmar stellt einen solchen außer Zweifel.

derung, wie die zahlreichen Nischen, Pilaster usw., welche im Gegensatz zur struktiven Deutung der mittelbyzantinischen Zeit immer spielerischer aufgefaßt werden. Somit werden alle diese Einzelheiten, vom geraden Abschusse zusammengefaßt und in eine die Oberfläche des Kubus bloß belebende Dekoration verwandelt. In der Kachrije Djami ist die äußere architektonische Gliederung auch ganz deutlich in diesem Sinne aufgefaßt, was sich z. B. darin äußert, daß die Einteilungen der unteren Partie der Südwand und der Apsiden nicht denen der oberen Partien derselben Wände entsprechen. Die Rekonstruktion des Narthexes von Rüdell, welcher sich auf die Zeichnung bei Paspati stützt, ist nicht richtig. Der äußere Kubus ist auch in den kleinen Bauten deutlich ausgedrückt. Zuletzt möchte ich noch auf zwei Bauten verweisen, welche unzweifelhaft dem XIV. Jahrh. angehören. Aus dieser Zeit stammt der Exonarthex der Molla-Gürani Djami. Der in Rede stehende Gebäudeteil unterscheidet sich vom Hauptbaue durch seine Technik, welche mit den Teilen des XIV. Jahrh. der Kachrije und Fetie völlig identisch ist und sich auch in anderen hierher gehörenden Baulichkeiten vorfindet. Außerdem ist aus der gegenseitigen Beziehung der einzelnen Teile des Baues klar ersichtlich, daß die ursprüngliche Mittelpartie später zuerst die große nördliche Galerie erhielt, und dann erst in einer dritten Bauperiode den Exonarthex. Der andere Bau ist der Tekfur-Serai, der unzweifelhaft aus dem XIV. Jahrh. stammt. Außer der Technik, welche mit den angeführten Bauten völlig identisch ist, wird das noch durch den Umstand bewiesen, daß der Bau sich über der Mauer Ende des XII. Jahrh. erhebt, welche mit in den Bau einbezogen wurde. Auch solches Anpassen an ältere Mauerteile ist sehr im Sinne des Paläologenzeitalters. In diesen zwei Bauten ist der äußere Kubus sehr stark ausgedrückt. Dabei ist er aber vom malerischen Raume durchdrungen, was klar in der astruktiven Verteilung der Öffnungen ausgedrückt wird, die im oberen Stockwerke denen des unteren nicht entsprechen. In dem Exonarthex der Molla Gürani, der auch nie von Halbrunden gekrönt, sondern von Anfang an durch eine Gerade abgeschlossen war, tritt der spielerische Charakter der Formen klar zutage. Mit Hilfe des Postamentes und der Proportionen ist der Eindruck von kleinen Dimensionen erzielt, so daß der Bau keinen monumentalen Eindruck macht, sondern einem Modelle gleicht.

2. FORSCHUNGEN IM GEBIETE DER BYZANTINISCHEN PLASTIK UND MALEREI.

VON

M. ALPATOFF, MOSKAU

Eine der wichtigsten Aufgaben der Geschichte der byzantinischen Malerei ist das Feststellen von einzelnen Schulen und deren Stileigentümlichkeiten. Dieses Problem ist dadurch erschwert, daß der größte Teil der in den europäischen Sammlungen aufbewahrter byzantinischer Kunstwerke uns keine Auskunft über seinen Entstehungsort gibt. Während die Forscher der byzantinischen Architektur, die nur mit fest localisierten Werken zu tun haben, schon längst das gesamte Material in Gruppen einteilen,

die den einzelnen Gebieten des ehemaligen byzantinischen Reiches entsprechen, sind wir oft gezwungen, uns mit der zu breiten Definition einiger Denkmäler als „byzantinischer“ Werke zu begnügen, obgleich sie vielleicht weit von Byzanz, im eigentlichen Sinne des Wortes Konstantinopel, entstanden sind. Das Problem der einzelnen Schulen ist von besonders großer Bedeutung für die Forschung der sog. „byzantinischen Frage“, d. h. des byzantinischen Einflusses in der mittelalterlichen abendländischen und alt-russischen Kunst. Obgleich die historischen Quellen und Chroniken mit einer besonderen Begeisterung von den aus Konstantinopel eingewanderten Künstlern sprechen — es wundert uns nicht, daß die hauptstädtischen Meister sich einen außerordentlich großen Ruhm erworben haben — zeugen die Denkmäler selbst auch vom dessen ganz anderen Ursprungsort. Wichtige Ergebnisse lieferte schon eine von Millet veröffentlichte Untersuchung der Ikonographie einiger neutestamentlicher Bilder; den letzten Schluß kann aber erst eine eingehende stilgeschichtliche Untersuchung all der Denkmäler ziehen, an der es leider bis jetzt noch fehlte. In Betracht dieser Aufgaben wurde von mir im Auftrage des kunsthistorischen Instituts in Moskau eine Reise unternommen nach Konstantinopel und Kleinasien, deren Kunstwerke bis jetzt von den Kunsthistorikern kaum berücksichtigt wurden.

Bei dem jetzigen Stande der Forschung und dem Material, das uns zur Verfügung steht, ist es überhaupt sehr schwer, sich eine volle Vorstellung über den Stilcharakter der byzantinischen darstellenden Künste des Zeitalters von Justinian auf Grund des in Konstantinopel erhaltenen Materials zu machen: die früher noch kaum sichtbaren Mosaiken der kleinen Agia Sophia sind, wie auch diejenigen anderer konstantinopolitanischer Kirchen, von einer Kalkschicht verdeckt; die von Th. Schmitt dieser Epoche zugeschriebenen Mosaiken von Nicäa sind völlig vernichtet. Was wir aber in Ravenna vorfinden, ist kaum mehr als eine provinzielle Abspiegelung hauptstädtischer Vorlagen, dabei aber mit orientalischen Einflüssen vermischt. Eine unverfälschte Vorstellung geben uns aber einzelne zufällige zum Vorschein gekommene Skulpturfragmente, die z. T. im Ottomanischen Museum vereinigt sind. Es ist außerordentlich lehrreich, die bekannten Reliefs des Obelisken des Theodosius (390) und des sog. Denkmals des Porphyrius (490—510) mit einer Reihe von späteren echt örtlichen Werken zu vergleichen um den großen Gegensatz einer künstlich übergepflanzten Kunst und der tief im Boden wurzelnden Tradition gerecht zu sein. Im ersten Falle in den merkwürdig porträthaften, naturalistischen und doch recht hart behandelten Köpfen und der steifen Haltung der Gestalten Erzeugnisse einer Reichskunst, obgleich auch sie von dem Volksgeist im ideoplastischen Sinne zu einer neuen Komposition umgewandelt wird, in der zweiten Gruppe vom hellenistischen Geiste völlig durchsetzte Werke, die bis in die Einzelheiten sich von all den ähnlichen gleichzeitigen Werken anderer Gebiete abheben. Außer den schon längst bekannten Werken, wie z. B. den beiden Bruchstücken von Weinlaubsäulen (Nr. 658—59), dem hl. Markus (Nr. 661) usw., hebe ich eine Darstellung von vier stehenden Apostelgestalten hervor, die unlängst vor dem Kriege in Macri-Key aufgefunden wurde (Ott. Mus. Nr. 2462). Obgleich ihnen die Köpfe, wie in den beinahe sämtlichen byzantinischen Skulpturen in der Türkei, fehlen, ist nicht nur im Aufbau der vier in verschiedene

Seiten etwas geschwungenen Gestalten, denen die spätere strenge Haltung noch fehlt, sondern selbst in der weichen Behandlung des Stoffes, der den Körper und die Hände empfinden läßt, als ob er durchsichtig ist, der echt hellenistische-malerische Stil und eine etwas lyrisch gefärbte Stimmung nicht zu verkennen, die auch viel später in der byzantinischen Kunst nachwirkte. Und doch – und das ist vielleicht gerade das Wichtigste – stellt man diese Gestalten etwa einem Sophocles parallel, so fällt es sofort auf, daß in den weichen, gebogenen Falten und den etwas accentuierten Umrisslinien eine rhythmische Bewegung zum Vorschein kommt, die die illusionistische Auffassung von einem eigentümlichen Ausdrucke durchsetzt. In den gegenständlichen Werten sind diese geistigen Werte geschickt verborgen, und das ist bezeichnend für die echt byzantinische Kunst. In diesem Sinne scheint der Stil dieses Werkes schon etwas vorgeschrittener zu sein als im bekannten Christusrelief in Berlin. Es ist aber besonders lehrreich die Apostelgestalten aus Macri-Key mit denen auf ähnliche Vorlagen zurückgehenden des Liberiussarkophags in Ravenna (IV. J.) zu vergleichen. Erst an diesem Vergleich wird der große qualitative Abstand deutlich, der die feine hauptstädtische Arbeit von der provinziellen mit den schon großköpfigen, etwas primitiven Gestalten scheidet.

Der Forscher fühlt sich in Konstantinopel gezwungen, auch den geringsten Werken der Kleinkunst das Kunstwollen einiger Epochen abzulesen: in dieser Hinsicht sind die Bronzetüren der Agia Sophia in Konstantinopel (838 n. Chr.) von geradezu ausschlaggebender Bedeutung, denn man ist erstaunt, im IX. Jahrh. eine so stark entwickelte malerische Behandlung zu treffen. Das Ornament, das aus den verschiedensten Blättern und Rosetten besteht, ist ganz frei in ca. 5 Zonen verteilt, so daß dadurch eine räumliche Wirkung erzielt wird, die durch das weiche Helldunkel noch erhöht wird; im ganzen gibt uns diese feine Arbeit eine vortreffliche Vorstellung von der hellenistischen Komponente der kaiserlichen hauptstädtischen Schule der Ikonoklasten.

Von anderen zufälligen Zeugnissen der im Gebiete der Malerei schwer faßbaren Entwicklung liefern wichtige Anhaltspunkte zwei Fragmente in der Mauer von Top-Capu, die ein verbreitetes Motiv eines Überfalles von einem Löwen einer Gazelle darstellen. Es genügt, dieses Werk einer beliebigen Darstellung der orientalischen (z. B. Amida), romanischen oder russischen (Wladimir-Suzdal) gegenüberzustellen, um dem großen Gegensatze des noch ganz malerisch behandelten, mit zahlreichen Überschneidungen und geradezu statuarisch behandelten einzelnen Körperteilen konstantinopolitanischen Werkes und der viel abstrakteren und flachen „barbarischen" Arbeiten gerecht zu sein. Hier ist noch der Vorgang als Tatsache aufgefaßt, dort wird es immer mehr als Sinnbild gedacht.

Im Laufe der eingehenden Studien auf dem eigentlichen konstantinopolitanischen Boden, kommt es immer mehr zum Bewußtsein, daß diese mächtige Hauptstadt in sich stets eine ganze Reihe von Schulen vereinigte, deren künstlerische Ideale verschiedenen Quellen entsprungen sind. In den syrischen, georgischen und armenischen Klöstern arbeiteten neben den kaiserlichen Meistern solche Miniaturisten, die nicht nur eine einfache Vergröberung der überlieferten Vorlagen, sondern auch einen prinzipiell selbständigen formalen Gehalt zum Vorschein brachten. Für das VII. Jahrh. können

wir uns der ihren formalen Ausdrucksmitteln nach den syrischen und koptischen Skulpturen und Malereien sehr nahen flachen „graphischen" Reliefs aus der Imrachor-Djami (Studiosbasilika) bedienen, die im schroffsten Gegensatz zu den oben angeführten Werken stehen.

Auch im XI. bis XII. Jahrh. ist aber eine ähnliche Zweispaltigkeit der Kunstbestrebungen in Konstantinopel anzunehmen. Für eine solche Annahme gibt Anlaß der Vergleich des in Konstantinopel kürzlich ausgegrabenen Reliefs der Gottesmutter Orantin (jetzt im Ottomanisch. Mus. Nr. 3014) mit zwei anderen, die sich schon längst im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Nr. 1000 und 1008) aus dem Sala-Monastir in Psamatien (einem der Stadtviertel Konstantinopels) befinden. Es sei vor allem anderen gesagt, daß alle drei Ikonen beinahe gleichzeitig sind: beide ersteren gehören dem XI., das dritte dem XII. Jahrh. Der Unterschied hängt nicht von der Entstehungszeit ab, sondern der Verschiedenheit der Schulen. Das erste Bild gehört der kaiserlichen Werkstatt, ist es doch unweit von dem großen Palaste entdeckt worden; beide anderen sind recht handwerksmäßige Arbeiten. Hier kann ich nur auf das Wichtigste eingehen. Das konstantinopolitanische Marmorikone zeichnet sich von den bis jetzt benannten byzantinischen durch einen merkwürdigen Illusionismus aus darin kann es nur der Ikone der Gottesmutter von Wladimir gleichgestellt werden. Die schlanke Gestalt der Jungfrau steht ganz frei mit ausgebreiteten Armen, ohne daß der enge Rahmen sie zusammendrücken konnte. Ganz räumlich wirkt auch der in „umgekehrter Perspektive" dargestellte Schemel, der in den Berliner Werken fortgelassen oder kaum sichtbar ist. Die größte Bewunderung erregt aber die Behandlung des Stoffes; jede Falte wird weich durchmodelliert und jedesmal räumlich empfunden: welch ein Unterschied im Vergleich mit dem groben Schematismus der Berliner Icone (Nr. 1000). Bemerkenswert ist aber die Tatsache, daß dieses neuentdeckte Bild nicht nur von dem Fortleben der antiken Tradition zeugt, sondern den reinsten eigentlich byzantinischen Stil veranschaulicht, denn vergleicht man es einer beliebigen antiken Darstellung einer verhüllten Frauengestalt, so wird es sofort klar, daß die lineare Dynamik des Gefaltes in der byzantinischen Arbeit nicht nur eine rein formale Bedeutung haben, indem sie einen leichten Zug ins Flächenhafte und Ornamentale zum Vorschein bringen, sondern auch von einer ganz anderen geistigen Stimmung zeugen. Das Gewand ist nicht als amorpher Stoff empfunden, der einfach hinunterfällt, sondern von einer ausdrucksvollen Dynamik erfüllt. Es ist höchst lehrreich, diese Stilprinzipien in diesem echt „byzantinischen" Werke, das seine Vorläuferin vielleicht in der Mosaik der Nea und seine Nachkömmlinge in den zahlreichen aber stets groberen Repliken Italiens (Venedig; S. Marco; Messina, Chiostro dei Greci usw.) hat, vorzufinden. Erst einige hauptstädtische Elfenbeinschnitzereien des XI. Jahrh. geben Anhaltspunkte für eine vergleichende Stilanalyse dieses Werkes.

Und noch einmal bevor wir in daß viel einheitlicher gestimmte XIV. Jahrh. gelangen, geben uns zwei Mosaikbilder der Gottesmutter Anlaß den Gegensatz der antikisierenden und der orientalischen Strömung zu untersuchen. Das erste Bild ist die bereits bekannte Deisis des Isaak Komnenos († 1152) in Kachrije-Djami. Das anmutige Gesicht der Gottesmutter ist recht malerisch durchmodelliert; der Ausdruck noch milde

und weich. Darin erinnert es an den Gesichtstypus einiger Madonnen von Duccio und seiner Schule; obgleich das Entlehnte unter den Händen der Italiener noch mehr von der byzantinischen repräsentativen Strenge verloren hat. Eine völlig andere Behandlung und Auffassung eines ähnlichen Vorwurfs finden wir in der seiner verlängerten Nase, dem kleinen Munde und dem großen Kinn, nach zu der von Kachrije-Djami recht nahen Gottesmutter Hodigitria in der Georgskirche des Patriarchats. Dieser Gegensatz kommt schon in der Verteilung der Mosaikwürfel zum Vorschein: in der Kachrije-Djami strebt das Schachbrettmuster der grünen und gelben Würfel eine malerische Abstufung der Schatten an, in der Ikone ist der lineare Charakter nicht nur in den scharf gekrümmten Augenbrauen, der Nase usw., sondern selbst in dem gebogenen roten Flecken der Wange akzentuiert: das ganze Gesicht ist von den Linien wie von einem Spinngewebe durchsetzt. Daraus entspringen mehrere formale Eigentümlichkeiten. Hier sei noch der übermäßig vergrößerten und auf den Zuschauer gerichteten Augen zu gedenken, die dem wegen des kräftigen illusionistischen Kolorits noch recht lebhaften und körperhaften Gesicht eine echt orientalische Ausdruckskraft verleihen. Es ist zwar nicht ganz sicher, ob das Werk wirklich in Konstantinopel entstanden ist, nach der örtlichen Legende stammt es aber aus der Panachranta-Kirche, die gerade demselben XII. Jahrh. gehört. Übrigens kann uns kaum das Zunehmen der orientalischen Einflüsse in diesem Zeitalter wundern, denn eine Reihe von echt hauptstädtischen Miniaturen dieses Zeitalters (Cod. Vat. Urb. 2 usw.) weist uns den gleichen Prozeß der Zersetzung der hellenistischen Gestaltenbildung und des Kompositionsaufbaues auf: besonders deutlich kommt der repräsentative orientalische Zug in den Vergleichsstudien der Joshuarolle mit dem konstantinopolitanischen Oktateuch von Serail.

Es ist viel leichter, den Geist und allgemeinen Charakter der hauptstädtischen Schule im Zeitalter der Paleologen nach den Denkmälern des jetzigen Konstantinopel aufzufassen; besonders wegen der Möglichkeit, diese Kunst deren gleichzeitigen oder etwas späteren Wiederholungen auf dem Boden Georgiens und Rußlands gegenuberzustellen. Die neue Weltanschauung, die im XIV. Jahrh. den gesamten christlichen Osten ergriffen hat, war in den einzelnen Gegenden von rein örtlichen Veränderunen der Hauptzüge nicht frei: in Georgien nämlich (z. B. in Sarsma) hat man wie auch fruher die neuen schlanken Gestalten mit großen Augen und schraffierten Gesichtszügen versehen, obgleich dieser fur die georgische Kunst typische Zug den Grundcharakter des neuen malerischen Stils etwas abschwächen konnte. Dagegen ist es schon für die russischen Malereien der Paleologenzeit (sogar in den nowgorodischen Wandmalereien Theophanes des Griechen, der dem örtlichen Geschmack folgte) eine größere Idealisierung der Typen und Kristallisierung der Komposition als in Byzanz bezeichnend, der später der vollig selbständige Stil entsprungen ist. Auch die Balkanhalbinsel weist einige lokale Zuge auf, die im wesentlichen eine Abschwächung des ursprünglich hauptstädtischen Stiles bedeuten: den Gestalten und der Architektur fehlt die echt griechische Individualisierung und der klassizistische Charakter der nur in Konstantinopel zur vollen Geltung kommt. Mit einem Worte gesagt, stellen wir die konstantinopelschen Denkmäler all den zahlreichen gleichzeitigen, oder späteren oder sogar jüngeren

Denkmälern der Peripherie der byzantinischen Kultur gegenüber, so wird es au Grund einer Stiluntersuchung klar, daß erst die hauptstädtische Schule die wichtigste Stilprinzipien der Renaissance der Paleologen zur vollen Reife gebracht hat, die i anderen Gegenden anderen Bestrebungen gewichen sind. Obgleich der Ursprung diese neuen Kunst sich nach den serbischen Denkmälern auch leichter verfolgen läßt, d die konstantinopelschen Werke stärker gelitten haben, auch war die Einnahme de Stadt durch die Kreuzfahrer (1204—61) nicht bedeutungslos, wurzelt der neue Stil i der uns freilich nicht ganz klaren einheimischen Überlieferung.

Theodoros Metochites, der die Kachrje Djami mit Mosaiken schmückte, stammt aus Nicäa; wir besitzen übrigens beachtenswerte Nachricht über die Kulturbewegun in dieser Stadt im Zeitalter des Lateinischen Reiches. Die Vermutung, daß es gerad dort möglich ist, die Wurzeln des Stils des XIV. Jahrh. zu finden, wurde durch ein Untersuchung der leider schlecht erhaltenen Freskenreste der südlichen Kuppel de Sophienkirche daselbst nachgeprüft. Nicht nur das System des Wandschmucke sondern auch die Behandlung der einzelnen Bilder stellte im Gegenteil zur erwähnte Annahme den höchst archaischen Charakter dieser Werke des XIII- XIV. Jahrh fest. Keine Vorgänge, die von den Meistern des XIV. Jahrh. beliebt sind, sondern aus schließlich Heiligenbilder. In der Kuppel zwischen den Fenstern: stehende Apostel gestalten und Engel; an den lünettenförmigen Wänden: lauter Heiligen in Medaillons auf der westlichen Wand Christus und Konstantin (?) und Helena. Alle Gestalte streng frontal. So weit noch der schwarze Ruß heute wird in diesem Gebäude Ta bak aufbewahrt, und in der Hauptapsis befindert sich eine Schmiede - zu erkennen er laubt, sind die Malereien ganz linear wie im XII. Jahrh. ausgeführt: die Dynami der Linien des Gewandes eines der Propheten (der Süd-Westseite) und das Fehle an Lichtflecken des großäugigen jungen Heiligen (der Ostwand) erinnern am meiste an die kleinasiatischen Malereien des XII. Jahrh.

Wichtige Anhaltspunkte für die Frage des Ursprungs der Paleologenkuns liefert dagegen eine vor kurzem in der Kirche „Muchliotissa" im Phonar aufgefunden Mosaikikone der Gottesmutter. Die Kirche ist von Maria Paleolog, der Tochter de Kaisers Michael, in der zweiten Hälfte d. XIII. Jahrh. gestiftet, das Heiligenbild ist kaum später entstanden; es weist die ersten Schritte des Stils, der in Kachrije-Djami zu vollsten Blüte reifte. Von dem von dem neuen Beschlage verdeckten Bilde ist nur de Kopf und der Nimbus sichtbar, und auch diese sind nicht unbeschädigt (einzeln Würfel fallen noch jetzt hinunter), wegen des verdunkelnden Ölfirnisses übt dieses Wer jetzt kaum einen großen künstlerischen Eindruck, seine kunsthistorische Bedeutun steht aber dessen ungeachtet ohne Zweifel. Es ist schwer festzustellen, ob die Gottes mutter wirklich mit den zusammengefalteten Händen ursprünglich dargestellt wa (wie der jetzige Beschlag); eines ist aber von außerordentlicher Bedeutung: die üblich strenge Frontalität der Heiligenbilder ist durch eine leichte Dreiviertelwendung un Beugung ersetzt. Damit hängen auch die formalen Ausdrucksmittel zusammen; stat der Dynamik der in Linien verteilten kleinen Würfel wird der Kopf in breiten Licht flecken die den Pinselstrichen eines impressionistischen Meisters entsprechen dargestellt: im ganzen steht darin dieses Bild den frühbyzantinischen Werken (z. B

der Gottesmutter in S. Maria Maggiore des V. Jahrh.) zunächst, obgleich der feine Ausdruck und die gestreckte Gestalt dieses spätbyzantinischen sich von der etwas primitiven Herbheit des frühen Werkes deutlich abhebt. Die Augen haben ihre Ausdruckskraft verloren, was gerade für das Zeitalter der Paleologen typisch ist. Erst der Vergleich dieser Gottesmutter mit derjenigen in Josephs Abschied in Kachrije-Djami erlaubt uns, die Ähnlichkeit der malerischen Mittel des Kopfbeugens und der Gesichtszüge festzustellen.

Die Untersuchung an Ort und Stelle der nach zahlreichen Publikationen schon den weitesten Kreisen bekannten Mosaiken von Kachrije-Djami (1303) erlaubte einige Kompositionsgesetze klarzumachen. Ich werde bei einer anderen Gelegenheit darauf eingehen, weshalb die Hypothese von einer friesartigen Vorlage dieser Mosaiken höchst wahrscheinlich ist; in der Besprechung eines Bildes einer späteren Wandmalerei in S. Nicolas in Courtéa-des-Argês in Walachien habe ich einen Grund schon vorgeführt. Hier möchte ich nur bemerken, daß meine ausführliche Stilanalyse einiger Mosaiken von Kachrije-Djami zusammen mit der bekannten Joshuarolle im Vatikan und deren späteren Wiederholungen in den 5 Oktateuchen folgendes feststellte: im Gegensatz zu den letzteren Arbeiten des XI. bis XII. Jahrh., die trotz der gegenständlichen Anschließung an die hellenistischen früh-byzantinischen Bilder sie im orientalisierenden Geiste überarbeiten, sind die Mosaiken der Paleologenepoche – soweit deren Vergleich mit der Joshuarolle trotz des Unterschiedes der Themen überhaupt möglich ist – den Miniaturen des VI. Jahrh. viel näher. Selbstverständlich wird in dieser vergleichenden Studie der Unterschied der Technik berücksichtigt und trotzdem ist es leicht, eine beinahe völlige Wiederholung einiger Gestalten und deren Bewegungsmotive, der Behandlung des Hintergrundes, der Architekturen und Bäume und vieler anderen Berührungspunkte der konstantinopolitanischen Werke von 1303 mit denjenigen der Joshuarolle und dem verwandten Cod. Par. 139 festzustellen.

Stellen wir uns also eine solche früh-byzantinische hellenistische Rolle als Vorlage des Zyklus von Kachrije-Djami vor, so bleibt doch die Selbständigkeit des letzteren nicht ausgeschlossen; dies entgeht nicht auch dem unmittelbaren Eindruck und betrifft vor allem die Verteilung der einzelnen Darstellungen und deren Unterbringung auf den Wänden. Der zyklische Charakter der ganze Reihe ist schon in der Regelmäßigkeit deren Folge und dem grünen Streifen des Bodens unten jedem Bilde, der deren Zusammenhang feststellt, deutlich. Und dennoch hat der spätbyzantinische Meister versucht, den innigen Zusammenhang der einzelnen Bilder mit dem ganzen Kirchengebäude herzustellen. Im Gegensatz zu den gleichzeitigen italienischen Malereien — ein typisches Beispiel liefert die Capella dei Scroregni in Padua von Giotto – haben sich die einzelnen Bilder nicht völlig verselbständigt, denn statt einer quadraten Umrahmung, die den Schein eines objektiven Ausschnittes aus der Wirklichkeit gibt, sind sie gewöhnlich von halbkreisförmigen Umrahmungen umfaßt; der größte Teil der Einzeldarstellungen ist ja auf den lünettenförmigen Wänden untergebracht. Die Verteilung der Gegenstände auf der Bildfläche und der gesamte Kompositionsaufbau scheint gebunden zu sein: oder es beugen sich die Gestalten, die am Rande der Bilder stehen (z. B. der Krieger links in der „Volkszählung“ usw.), oder die Hauptzüge der Hinter-

grundsarchitektur entsprechen der bogenförmigen Umrahmung. Im Gegensatz zur abendländischen Malerei sind diese Bilder nicht als autonome Eindrücke, sondern als Erinnerungsbilder, die den abstrakten Prinzipien unterworfen werden, aufgefaßt. Und noch ein zweites unterstützt diesen Eindruck. Die Wände der beiden Narthexe waren vor Zeiten mit Marmorplatten geschmückt. In dem inneren Narthex, in dem sie noch völlig erhalten sind, läßt sich der innigste Zusammenhang zwischen deren Verteilung und den Kompositionsschemen einzelner Bilder verfolgen: so entsprechen den drei Gruppen der Heilung verschiedener Kranken (Wand W., in der SW.-Ecke), von denen die mittlere mit Christus breiter als beide anderen ist, die Verteilung der drei Marmorplatten unten: eine breitere umrahmen zwei dünnere. Dagegen finden wir unter der „Übergabe des Stabes an Josef" dieselbe scheidende Achse in der Marmorverkleidung, die auch für das Bild selbst bezeichnend ist. Dadurch gewinnt die Komposition eine eigentümliche Tektonik in echt mittelalterlichem Sinne, die den italienischen Fresken des Trecento fremd ist.

Und noch eine Eigentümlichkeit der Wandmalereien von Kachrije-Djami fällt bei deren Untersuchung an Ort und Stelle auf: das Fehlen eines einheitlich empfundenen Bildraumes und der Geschlossenheit der Komposition. Der Auffassung der abendländischen Kunst eines jeden Bildes als einer abgesonderten Einheit ist die Neigung der gegenwärtigen Herausgeber der Mosaiken von Kachrije-Djami entsprungen, ein jedes Bild gesondert wiederzugeben. Für wissenschaftliche Detailstudien sind solche Publikationen natürlich sehr erwünscht, eine richtige Vorstellung von dem Gestaltungsprinzip des Ganzes geben sie aber nicht; denn die Mosaiken von Kachrije-Djami ist es möglich nur in ihrem dekorativen Ganzen aufzufassen: als solches sind sie vor allem anderen geschaffen. Nur infolge komplizierter Einrichtungen gelingt es, die Bilder gesondert wiederzugeben; derjenige, der in den Narthex unmittelbar eintritt, wird von einem Eindruck des Ganzen ergriffen, in dem die einzelnen Bilder eine untergeordnete Rolle spielen. Nur zufällige Aufnahmen können eine Vorstellung von dieser Komposition geben. Ich habe augenblicklich vor meinen Augen eine Aufnahme des Heiligen Georg (links vom Eingang im äußeren Narthex) mit den ihn umgebenden Bildern. Auf einer Fläche der Photographie sind: die große Gestalt des Heiligen, die zusammen mit dem Gurtbogen, auf dem sie angebracht ist, sich nach vorne beugt, rechts oben ein Teil der Darstellung eines der Wunder Christi und unten links die kleinen Gestalten der Hirten aus der Geburt Christi vereinigt. Diese Zusammenstellung des Heiligen mit den als Erinnerungsbilder dabei nachklingenden Nebenbildern aus der christologischen Folge, ist nicht nur für den Inhalt, sondern für die formale Auffassung von entscheidender Bedeutung, denn in einem Sehakt wird volens nolens ein Komplex von zeitlich und räumlich gesonderten und erst inhaltlich zusammenhängenden Einzeleindrücken vereinigt. In den Bauten des XIV. Jahrh., nämlich in den beiden Vorhallen der Kachrije-Djami, sind zwar die Wandflächen, die für die Malerei bestimmt sind, größer als zuvor, was mit dem Trieb des XIV. Jahrh. zur Verselbständigung des Bildes innerlich zusammenhängt, aber der wesentliche Unterschied von der gleichzeitigen Bewegung in Italien besteht darin, daß die geistigen Voraussetzungen des Mittelalters nicht ganz entwertet werden.

Dies äußert sich deutlich in der Lösung des Raumproblems. Die Malerei des XIV. Jahrh. hebt sich von derjenigen des XI. XII. Jahrh. durch eine deutliche Erweiterung der architektonischen Hintergründe ab. Zwar fällt bei der gesonderten Besichtigung der einzelnen aus dem Ganzen herausgeschnittenen Bilder sofort das Fehlen an einem einheitlichen Fluchtpunkte auf: die Gebäude in einem Bilde scheinen von verschiedenen Standpunkten aus gesehen. Damit hängt zusammen, daß die einzelnen Bilder nicht auf streng senkrechten, sondern oft gekrümmten Flächen untergebracht werden. Die Gegenstände werden nicht einem Sehbild, welches immer eine Fläche fordert, völlig untergeordnet, sondern behalten noch etwas von ihrer selbständigen Bedeutung, die eine separate Behandlung ermöglicht. Wegen dieser letzteren wird eine Vereinigung der von hohen und niedrigen Standpunkten aus ausgefaßten Gegenstände zugelassen. Dies wird aber angestrebt wegen eines Bedürfnisses an einer ausdrucksvollen dekorativen Dynamik der Hintergründe. – Stellen wir diesen Zyklus einem ein ähnliches Gemach ausschmückenden abendländischen gegenüber, so fällt es auf, daß im letzteren eine jede Darstellung dank einem besonderen Fluchtpunkte mit den übrigen in keinem Zusammenhange steht; in Kachrije-Djami dagegen sind die Fluchtpunkte oft für einzelne Gegenstände der benachbarten und sogar der gegenüberliegenden Bilder die gleichen; dies führt zur Ersetzung der selbständigen Wirkung einzelner Bilder durch deren ganz eigentümliche Vereinigung und den Zusammenklang des dargestellten Raumes der Malerei und des realen Raumes der Kirche, dessen nähere Bestimmung hier nicht gegeben werden kann.

Erst bei unmittelbarer Besichtigung der erwähnten Mosaiken wird es klar, daß hier der Mosaikstil einem malerischen gewichen ist: statt der Herrschung von reinen Farbenabstufungen und Lokalfarben und scharfen Linien werden die Gesichter und die Kleidung mit breiten weißen oder weißlichen Lichtern gehöht, oder es wird die in der antiken Malerei übliche Zusammenstellung von Ergänzungsfarben als Lichter angewandt die man in dem XI. XII. Jahrh. recht selten trifft. Es ist um so lehrreicher, den Stil der Mosaiken mit den wahrscheinlich gleichzeitigen Fresken zu vergleichen. Die Untersuchung der letzteren und deren Photographien · dies ist eines der wichtigsten Ergebnisse meiner Studien in Konstantinopel.

Der Vergleich dieser Wandmalereien mit denjenigen in der Metropolis in Mistra (Anf. d. XIV. Jahrh.) und den besprochenen Mosaiken stellt fest, daß der gesamte Bildschmuck (außer dem schwer datierbaren wegen der schlechten Erhaltung Gruppenporträt) dieses SO.-Gemaches dem Zeitalter des Metochites gehört. Obgleich diese Malereien auch von anderen Meistern als die Mosaiken ausgeführt wurden, sind die stilistischen Voraussetzungen beider Zyklen im wesentlichen die gleichen, nur sind die Antlitze der Fresken sorgfältiger ausgeführt und verdienen wegen der guten Erhaltung eine besondere Beachtung. Dagegen sind die Szenen, deren Identifizierung z. T. zu neuen Ergebnissen führte, beinahe gänzlich zerstört. Nur das Bild: der Erzengel vernichtet nach dem Worte des Propheten Isaias das feindliche Heer (IV. B. d. Könige XIX 35) ist noch völlig sichtbar. Der Prophet, der seiner Gestaltenbildung nach an Christus der Heilungsszenen der Vorhallen erinnert, streckt seine Hand frei nach vorne; der Engel hebt sein Schwert in einer komplizierten Bewegung, die der antiken

Kampfdarstellung entlehnt ist, aber infolge einer Akzentuierung des Schwunges des Körpers einen neuen echt paleologischen Reiz bekommen hat. Im ganzen eine höchst belebte. Szene, voll solch einer Heftigkeit der Bewegung, die seit dem Hellenismus in der byzantinischen Kunst kaum zu treffen ist. Von den Heiligenbildern der unteren Zone zeichnet sich vor allen anderen der heilige Prokopios aus. Statt einer frontalen Stellung (z. B. hlg. Prokopios d. Hs. N. 9 d. Synod. Bibl. in Mosk. a. d. J. 1063) ist auch diese Gestalt von einer Bewegung ergriffen; dabei erscheint das Antlitz in so einer Wendung, die nur im XI. Jahrh. ganz vereinzelt in den Werken hauptstädtischer Meister zu treffen ist (Proph. Zacharius in Daphni); aber auch im Vergleiche mit den besten Arbeiten der kaiserlichen Schule des vorangehenden Jahrhunderts kommt in der plastischen, räumlichen Behandlung des wirklich schönen, von gelocktem Haar umrahmten jugendlichen Gesichtes ein Trieb zu den hellenistischen Vorlagen deutlich zum Vorschein. Darin steht dieser Kopf denjenigen in Pompei zunächst. Wie schüchtern ist der ähnliche Prozeß in der gleichzeitigen italienischen Kunst, wo er sobald von anderen Bestrebungen verdrängt wird. Das neue Heiligenideal des XIV. Jahrh., von dem Reste auch in der gleichzeitigen Hagiographie hinterlassen sind, ist es leicht, in dem Gesicht des von mir entdeckten heiligen Anthimos zu ersehen. Es ist nicht der Bischof Anthimos, sondern der in Konstantinopel verehrte Priester dargestellt. Dem Gesicht fehlt nicht an Strenge des Ausdrucks, aber im Vergleiche mit einem beliebigen Heiligen der vorangehenden Epochen der byzantinischen Kunst, in denen die breit geöffneten und vor allem vergrößerten Augen das Ideal des Heiligen als Märtyrer versinnlichten, fällt hier in den von den kleinen und von den breiten Augenbrauen verdeckten Augen das Ideal des in sich selbst versunkenen Schwärmers, eines Isichasten, auf. Eine merkwürdige Vergeisterung, die jedoch die rein menschlichen Züge nicht aufhebt, spricht auch in dem merkwürdigen Kopf des heiligen Johannes Chrisostomos, der schon den düsteren Ausdruck des XI. -XII. Jahrh. verloren hat und heiter und munter aus der von mir entfernten Kalkschicht dem Zuschauer entgegensieht. Noch eine ganze Anzahl von Heiligengestalten, deren ausführliche Besprechung ich in einer speziellen Untersuchung unterbringe, veranschaulicht dieselbe prinzipiell neue Weltanschauung: dabei bleibt jedes Gesicht individuell behandelt. Es gelingt mir, gerade wegen der ganz außerordentlichen Individualität den hlg. Taracho in einer Gestalt zu erkennen, deren Inschrift zugrunde gegangen ist. Diese echt byzantinischen Gestalten stehen zu den gleichzeitigen italienischen Typen nur dem allgemeinsten Ausdruck nach nahe, die formale malerische Behandlung ist das mit der einheimischen mittelalterlichen Tradition vermischte Erbe der Antike. In der feinsten Technik und den sorgsam geführten Pinselstrichen fühlen wir ein raffiniertes Können einer reifen Kultur, der gegenüber Giottos Gestalten etwas primitiv erscheinen.

Den gleichen Stil weisen auch die nach einer ganz kleinen Aufnahme in der speziellen Literatur bekannten Mosaiken von Fetje-Djami auf. In der Komposition der Kuppeln macht sich im XI. bis XII. Jahrh. das Bestreben deutlich, den inhaltlichen und kompositionellen Zusammenhang der einzelnen Gestalten aufzuheben oder wenigstens zu unterdrücken: diese Treibkraft ist den Mosaiken von Daphni weniger als

den provinziellen orientalisierenden Werken eigen; und doch unterliegt sie kaum einem Zweifel. Nun werden aus den 12 Gestalten Gruppen gebildet, die aus einer repräsentativen Ikone eine sacra conversazione bilden. In der feinen Gestalt des jugendlichen Abbakumos und seiner eckigen Bewegung spiegelt sich dieselbe Lebensstimmung, die im Norden den sog. gotischen Schwung schaffte.

Die Zusammenstellung von frischen: hellblauen, smaragdgrünen und blaßrosa Farben, die aus dem ursprünglichen Illusionismus keine reine Polychromie schaffen. unterscheidet diese Werke von der Buntfarbigkeit der orientalischen Schule.

Auf dem Boden Konstantinopels ist es gelungen, auch andere weniger bedeutende Fragmente von Wandmalereien der Paleologenepoche aufzusuchen: trotz der schlechten Erhaltung fühlt man in dem schlanken Brustbild des Engels von Isa-Kapou den hellenistischen Geist, der Byzanz nie völlig verließ. Die Lebensgeschichte der Gottesmutter in der Odolar-Djami zeugt von der Verbreitung von Vorlagen, die mit denjenigen von Kachrije-Djami nichts Gemeinsames haben.

Der erste Eindruck von den Malereien und Skulpturen in Trapezunt nach der verfeinerten Hofkunst ist der einer Provinz, deren auch die bedeutendsten Denkmäler immer von dem orientalischen Geiste durchsetzt sind, der in ganz Kleinasien im XI. bis XII. Jahrh. waltete und erst am Goldenen Horn Widerstand fand.

Eine Vorstellung von der älteren Kunst Trapezunts kann vielleicht eine von dort stammende bekannte Miniaturhandschrift Nr. XXI und XXIa der Öff. Bibl. in Petersburg geben, deren Evangelist Markus mit dem langen Bart dem ältesten syrischen Typus entsprungen ist. Die ältesten von den an Ort und Stelle aufbewahrten Werke sind die Malereien der zwei Höhlen ,,Kirk-Batal", die ein höchst lehrreiches Bild der Entwicklung der Mönchskunst Kleinasiens liefern. Trotz der schlimmen Erhaltung (ein Teil der Malerei wird in den nächsten Jahren wegen der Feuchtigkeit des Kalkes zugrunde gehen) ist es unschwer eine Reihe von Schichten an einigen Stellen festzustellen, die dem XII. bis XIV. Jahrh. gehören. Die älteste Malerei in der Westlichen Höhle ist denjenigen der Paulushöhle des Stylosklosters in Latmos (Milet) beinahe völlig gleich: wir finden hier eine ähnliche Verklärung und auch die altertümliche syrische Verkündigung, in der der Engel rechts steht. Die Bedeutung dieser Malereien liegt hauptsächlich darin, daß sie eine große Verbreitung eines gleichen Stiles in ganz Kleinasien bestätigen. Die an den Wänden stehenden Heiligen zeugen in ihrer linearen scharfen Behandlung, daß die italienischen und altrussischen Wandmalereien des XII. Jahrh. (z. B. die Kathedrale von Anagni, Neredizi unweit von Nowgorod) nicht nur aus der Hauptstadt unmittelbar, sonderen öfters aus diesen mönchischen Werkstätten ihre Vorlagen erhielten. Man muß sich den engen, dem Tageslicht kaum zugänglichen Raum dieser Höhlen vorstellen, deren Wände von frontalen Heiligenbildern bis zum Boden bedeckt sind, um der magischen Ausdruckskraft dieser Malerei gerecht zu sein. Im XIV. Jahrh. hat sich aber auch hier der bedeutungsvolle Umschwung, der das wichtigste der Einwirkung der hauptstädtischen Schule verdankt, vollzogen. Die Malereien ahmen die hauptstädtische Marmordekoration der Wände nach; Christus erscheint in demselben Typus wie derjenige über der Eingangstür in Kachrije-Djami und der Kuppel von Fetije-Djami. Zwar werden die illusionistischen

Vorlagen der Hauptstadt in einen linearen Stil umgewandelt, aber die Tatsache der Entlehnung bleibt dennoch unverkennbar. Eine weit selbständigere Interpretierung der paleologischen Kunst finden wir in der zweiten Höhle (O): die evangelischen Vorgänge sind hier schon als bildmäßige Einheiten aufgefaßt, und statt der ausdrucksvollen Linien ist Helldunkel in den Antlitzen und Gewändern deutlich, aber der orientalische Expressionismus äußerte sich in dem grellen Kolorit mit den heißen roten und gelben Farben, die im schroffen Gegensatz zu der Anmut des Hellblauen und Smaragdgrünen der hauptstädtischen Mosaiken stehen. Auch die Vereinfachung der Kompositionen und der Gestalten führten zu einer neuen Auffassung der Bilder, die weniger als Darstellungen historischer Vorgänge, sondern vielmehr als Sinnbilder empfunden werden. Gerade deshalb, und nicht nur wegen einer Reihe von formalen Eigentümlichkeiten möchte ich annehmen, daß die altrussische Malerei, deren nowgorodische Schule sich einen großen Ruhm erworben hat, nicht aus Byzanz unmittelbar, sondern vielleicht aus den kleinasiatischen Provinzen den Teil ihrer paleologischen Vorlagen erhalten hat.

In Trapezunt sind es noch die Malereien der Teotokepastos (früher ein griechisches Kloster, jetzt eine Kaserne), in deren Höhlenkirche die obere Malschicht dem XV. Jahrh. gehört; die kleinen stehenden Kriegergestalten unten wiederholen einzelne offenbar konstantinopolitanische Vorlagen (z. B. den hl. Prokopios in Kachrije-Djami); statt der streng frontalen Stellung werden Bewegungsmotive auch in diesen Heiligenbildern vorgezogen. Die neue paleologische Hintergrundsarchitektur ist in dem Zyklus der evangelischen Vorgänge ähnlich wie in Mistra kompliziert; auch die Gestalten bewegen sich frei im Raume. In dem herben Gesichtstypus sind aber orientalische örtliche Nachklänge zu erkennen. Diese obere Schicht ist jetzt von schwarzem Ruß verdeckt und kaum sichtbar; wir hatten leider nicht die Möglichkeit, auch die untere noch sichtbare Schicht aufzudecken.

Das sind lauter recht grobe Werke der Mönchskunst. Eine Vorstellung von der öffentlichen Kunst der Komnenen, die sich in Trapezunt naturalisierten, gewinnen wir in den von Th. Uspensky in der hl. Sophia entdeckten Bruchstücken der Wandmalereien. Die sorgsame Technik und der feierliche und erhabene Charakter all der Kompositionen, die dem XIII. Jahrh. zuzurechnen sind, ist in Einklang mit der Architektur gebracht. In der Hauptapsis ist noch die Mutter Gottes auf dem Throne von zwei Engeln umgeben erkennbar; auf den Wänden und dem Gewölbe: die Himmelfahrt Christi, sein Erscheinen den Schülern, und den Unglauben des Thomas; unten ist das Wunder auf dem See von Genezareth dargestellt. Die Nordwand des Hauptschiffes - Kreuzigung und die Höllenfahrt (Bruchstücke); in der Vorhalle die Begegnung Petri und Pauli und Einzelgestalten. Im ganzen üben diese Malereien einen zweifältigen Charakter: zwar sind die einzelnen Gestalten von einer Bewegung erfüllt, die in der Höllenfahrt, die Paleologenkunst vielleicht vorausempfinden läßt, und auch sind sie nicht mehr so großköpfig wie in den echt orientalischen Schulen, im Gegenteil schlank und von breiten Gewändern umhüllt (Apostelgestalten im Unglauben des Thomas). Und dennoch ist der Stempel des orientalischen Kreises, in dem sie entstanden sind, ganz unverkennbar: die Durcharbeitung einiger guter-

haltener Gesichter des Erscheinens Chr. hat nichts mit der immer mehr illusionistischen Malweise der byzantinischen Schule Gemeinsames; die Runzeln sind scharf linear bezeichnet. Auch die eigentümliche Komposition dieser Szene — die wir übrigens in den kleinasiatischen Höhlen am häufigsten treffen ist streng symmetrisch gebaut, so daß Überschneidungen vermieden werden: die stehende frontale Gestalt Christi mit den ausgebreiteten Händen erscheint in der Mitte von zwei Bäumen und fliegenden Engeln umrahmt. Unten auf der Erde liegen vier Apostelgestalten, eine neben der anderen; im ganzen ein feierliches Heiligenbild, kein historischer Vorgang. Auch die Behandlung des Stoffes der Mäntel der Apostel (Unglauben des Thomas) ist etwas schematischer und abstrakter, d. h. expressionistischer als in Byzanz.

Eine besondere Beachtung verdienen die Skulpturen dieser Kirche an der Südvorhalle, die als Fries, die Geschichte der Voreltern, angebracht sind. Ganz orientalische Bilder (z. B. die frontale kurze Gestalt des Engels in den Pforten des Paradieses) wechseln mit anderen, die der späteren romanischen Skulptur des Abendlandes vorausgehen. Es ist bemerkenswert, daß die nach M. Zimmermann von Wilhelm im Dom von Modena zum erstenmal erschaffte Gestalt des sein Haupt stützenden Adams bei dem Gespräch mit Gott sich schon hier vorfindet.

Im Privatbesitz ist es mir gelungen, ein ausgezeichnetes Evangeliumbuch zu finden, daß seinem Bildschmuck nach zu dem cod. des Klosters Iviron (N. 1) auf dem Athos sehr nahe steht, aber seiner Ausführung nach unermeßlich meisterhafter und feiner ist. Es stammt aus einem während der Kriegsjahre vernichteten Kloster und war der Überlieferung nach von einem der Komnenen in dieses Kloster geschenkt worden.

DIE ERWECKUNG DER GOTIK IN DER DEUTSCHEN KUNST DES SPÄTEN 18. JAHRHUNDERTS

EIN BEITRAG ZUR VORGESCHICHTE DER ROMANTIK

VON

ALFRED NEUMEYER

Mit 7 Abbildungen

Einleitung

Die vorliegende Arbeit scheint auf den ersten Blick einen Ausschnitt aus dem größeren Komplex „Die Gotik im Deutschen Kunst- und Geistesleben“ *) darzustellen. Wer die Frage einer dem deutschen Kunstcharakter immanenten Gotik **) verfolgen wollte, dem würde die Beschränkung auf die Zeit von 1750 bis 1800 als wenig frucht-

*) S. Herrmann Schmitz, Die Gotik im Deutschen Kunst- und Geistesleben. Berlin 1921.

**) Wobei sich allerdings Begriffsdehnungen wie in Karl Schefflers Buch, Der Geist der Gotik, Lpz. 1917 als wenig fruchtbar erwiesen haben.

bar erscheinen. Gerade der *bewußte* Charakter dieser Rezeption in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nimmt den Kunstwerken den Zauber des schöpferischen Geistes und des nach innerem Gesetze sich entwickelnden Stiles und bietet dafür ein absonderliches, im besten Falle stimmungsvolles Gebilde.

Es kann also die Deutung der Gotik und ihrer Geschichte nicht der eigentliche Antrieb zu unserer Arbeit gewesen sein. Unsere Studie möchte zur Klärung des Entstehens der Romantik in den bildenden Künsten das ihrige tun. Während es in den Kreisen der zünftigen Literaturgeschichte schon zum guten Ton gehört zur Definition des Begriffes „Romantik" sein Scherflein beigetragen zu haben wobei wir im Grunde die schönsten und tiefsinnigsten Definitionen von Friedrich Schlegel und Uhland selber besitzen ist man der Frage nach der Entstehung der Romantik als einmaliges historisches Phänomen nicht im gleichen Maße gefolgt. Dies gilt freilich vorwiegend für das Gebiet der Kunstgeschichtsschreibung, wo die Antithese Klassik und Romantik dazu geführt hat den Beginn der romantischen Kunstübung erst bei dem Auszug der Overbeck und Pforr aus der Wiener Akademie 1810 anzusetzen.

Bei einer solchen Einstellung bleiben jedoch Gestalten wie Tischbein, Friedrich Gilly, der junge Schinkel völlig unerklärbar. Sie sind nur zu fassen, wenn wir das Werden des romantisch empfindenden und formenden Menschen ins achtzehnte Jahrhundert zurück verfolgen und uns als Leitfaden eines bestimmten Themas bedienen. Dazu scheint die Geschichte des „altdeutschen Geschmackes" besonders tauglich.

So will unsere Arbeit also mehr noch der *Erkenntnis der Romantik* als der *Geschichte der Gotik* dienen.

Endlich noch einige Bemerkungen zur zeitlichen Begrenzung unseres Themas. Das Buch bricht im Augenblick ab, da die Romantik zur herrschenden Kunstrichtung in Deutschland wird. Die Geschichte einer „Manier" beginnt für den Historiker in dem Augenblicke unergiebig zu werden, da sie sich *allgemein* durchgesetzt hat. Es ist ein inneres Gesetz der Geschichtsschreibung, daß das Werden und Verwelken (Entstehung und Verfall) historischer Phänomene recht eigentlich ihre Themata bilden, während die Schilderung stabilisierter Zustände mehr den Beobachter und Schriftsteller auf den Plan rufen. Geschichtsschreibung geht darauf aus das Gewordene wieder in steigendes und fallendes Leben zurückzuverwandeln, ihrer Methode schon ist das Entwickeln mehr zu eigen als die Schilderung des Zuständlichen. Und darum folgt auch unsere Arbeit einem inneren Gesetze der Historiographie, wenn sie da abbricht, wo nur mehr zu schildern und nicht mehr zu erklären wäre.

Andererseits wird in unserer Arbeit in bezug auf die vorhergehende Epoche zwischen der durch Renaissance und Barock weiterlebenden Gotik und dem „altdeutschen Geschmack" ein Unterschied vorausgesetzt, aus dem wir die Berechtigung ziehen, die Nachgotik des 16., 17. und frühen 18. Jahrhunderts unberücksichtigt zu lassen. Davon muß in aller Kürze gesprochen werden. Ein moderner Autor schreibt darüber „Der Unterschied zwischen den beiden Auffassungen liegt darin: die ältere Generation würdigte einzelne künstlerische Motive der Gotik und verarbeitete sie frei und selbständig zu einer modernen Wirkung; die jüngere Generation empfindet das

Ganze der gotischen Bauten als wertvoll und möchte die ursprüngliche Wirkung wieder erzielen"*).

Tatsächlich liegt in dem Gegensatz von verarbeiteter Einzelform und erkanntem Ganzen das Entscheidende verborgen. Die Erkenntnis eines Stiles als einmaliges Ganze setzt Distanz und die Sehnsucht nach diesem Ganzen einen durchlebten Gegensatz voraus. Solange die Formensprache eines Stiles noch gesprochen wird, kann sie nicht als abgelöst und selbständig empfunden werden, und das Verhältnis ihr gegenüber ist noch kein bewußtes.

Umgekehrt kann also gesagt werden, da wo das Ganze eines Stiles neu empfunden wird, hat sich die Kunstsprache schon völlig von dem alten Stamm gelost und nur ein frisch gewonnener Standpunkt eröffnet die Möglichkeit zur Überschau. Wird nun gar dies im Bewußtsein als ganz Empfundene noch geliebt und ersehnt, so konnen wir mit Schillers Definition von einer „sentimentalischen" Einstellung sprechen. Erst der empfundene Gegensatz ist es, der hier, wie immer in der Geschichte des Geistes, Zwiespalt und Sehnsucht hervorruft.

Alle diese Merkmale treffen für die Epoche zu, der unsere Beobachtung gelten soll. Sie ist zwiespältig und sehnsüchtig. Mit verlangenden Armen greift sie nach einer entschwundenen Fülle und Schönheit. Während eben durch Winckelmanns Beschwörung die griechische Kunstwelt sich dem Blicke eroffnet, kommt aus dem Westen Botschaft von der Herrlichkeit des männlichen Mittelalters. Ein Spiel der Kräfte beginnt, das in der Romantik ausgetragen wird. Dieser bewußte Charakter in der Zuwendung zum Mittelalter ist es also, der einen tiefen Riß zwischen dem Nachleben der Gotik einerseits und der „sentimentalischen Neugotik" andererseits aufzeigt und der uns dazu geführt hat, die Arbeit an der Stelle zu beginnen, wo das noch von eigenen Säften genährte Fortleben der Gotik ein Ende nimmt.

Motto: „Welcher Architekt aber wird es wohl je wagen, bei dem einmal eingewurzelten Vorurtheil, seinen Ruf und sein Glück durch ein Studium der Gotik aufs Spiel zu setzen?" G. Huth, 1789.
(Allgemeines Magazin der bürgerlichen Baukunst.)

I.

Die aus der Geistesepoche der Romantik stammenden Geschichtsschreiber ihrer eigenen Bewegung Eichendorff und Heine haben den Beginn des „altdeutschen Geschmacks" in der bildenden Kunst und deren Kunsttheorie mit Wackenroders „Phantasien eines Kunstliebenden Klosterbruders" und Tiecks „Sternbalds Wanderungen"

*) Hans Tietze, Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit. Mitteilungen der Zentralkommission für Denkmalspflege Bd. 13, Heft 9 u. 10. Und Joseph Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ergänzungshefte zu Stimmen aus Maria-Laach 99, 100. Freiburg 1908. der insbesondere das Weiterleben der gotischen Grundrißbildung verfolgt.

angesetzt [1]). Dazu fügte Heine noch als weiteres Moment die Sammlertätigkeit der Schlegel und Boisseré, die eine große Anzahl mittelalterlichen Kunstschätze anläßlich der Säkularisation 1805 vor dem Untergang bewahrten und eigenen Sammlungen einverleibten [2]). Auch S. Boisseré selber gedenkt bei Gelegenheit des 300 jährigen Todestages Albrecht Dürers, des ersten großen Künstlerfestes Deutschlands zu Nürnberg, mit Dankbarkeit Wackenroders und Tiecks, als der Erwecker der schlafenden Erinnerung an die deutsche Vorzeit [3]).

Jene Festlegung auf einen gleichmäßig gewählten Anfangspunkt, der mit dem wahren historischen Befund durchaus nicht zusammenstimmt, gehört zu den wohl nicht seltenen Beispielen einer Geschichtsmythisierung und scheinbaren Geschichtsfälschung, die im Grunde von dem Geist der Epoche selber diktiert, eine immanente Geschichtswahrheit enthält und klarer redet als die Sprache der Tatsachen. Denn wenn wir auch in Verfolgung der Denkmäler des altdeutschen Geschmackes bis tief ins 18. Jahrhundert geraten werden, so wird sich dennoch zeigen, daß es erst einer bestimmten geistigen Disposition einer ganzen Generation bedurfte, um das dort im Grunde schon vorliegende Material wirklich zu verarbeiten und neue Form daraus zu gießen. Da aber die Überführung der wiederentdeckten Gotik aus der Sphäre des Geschmacks und damit äußerer Anschauung in eine solche des Geistes und damit innerer Anschauung tatsächlich erst um die Wende des 19. Jahrhunderts stattfand, so hatten diese Männer, selber Repräsentanten des neuen geistigen Besitztums der Romantik, durchaus Recht, wenn sie auf Tieck und Wackenroder hinwiesen, da sie doch damit die Geschichte ihres Mediävalismus bezeichneten. Daß vorher und nebenher ein anderes Bild des Mittelalters sich abzeichnete, erklären heute die Dokumente und typischerweise der nichtromantische Chronist jenes Kunstabschnittes Heinrich Meyer, der Kunstberater Goethes, in seinem nicht ganz zu Recht als „Streitschrift" geltenden Aufsatz „Neudeutsch, religiös-patriotische Kunst" („Kunst und Altertum" 1817 Bd. 2, Heft 2). Meyer erfaßt zuerst den historisch-ikonographischen Ablauf, wie ihm das sein für historische Zusammenhänge geschulter Blick und seine Stellung als Außenstehender und teilweise als Gegner ermöglichte. Er ist es, der die in der Mitte des 18. Jahrhunderts wiedererstehende Vorliebe für die italienischen Primitiven in einen für die Geschmacksgeschichte richtigen Zusammenhang mit der Neugotik seiner eigenen Zeit bringt. Eine Zurechtweisung und damit eine Erweiterung erfährt die Darstellung Meyer's durch die in den „Wiener Jahrbüchern" 1819 erscheinende Ant-

---

[1]) Bei Eichendorff geschieht diese Geschichtsschreibung als Abrechnung mit der Romantik vom Standpunkt des Katholizismus aus, bei Heine diktiert von seiner Kampfstellung gegen politische Reaktion, engstirnige Deutschtumsbestrebungen und gegen katholischen Spiritualismus. In beiden Fällen finden daher Tieck und Wackenroder eine wenig freundliche Würdigung. Eichendorff, Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands (erstmals 1848), neu herausgegeben Kempten 1906, S. 336. Heine, kritische Ausgabe des Inselverlags von O. Walzel, 1920, Bd. 7 „Die romantische Schule" S. 26.

[2]) Heine a. a. O. S. 26 „.... und Friedrich Schlegel und sein Freund Herr Görres wühlten in den alten Städten am Rhein nach den Resten altdeutscher Gemälde und Bildwerke, die man gleich heiligen Reliquien blindgläubig verehrte."

[3]) Brief an Melchior Boisseré vom 6. April 1828. „In der Dunkelheit der Nacht und der Stille der Straßen gedachte ich jener Zeit, wo Wackenroder und Tieck zuerst wieder das Andenken der alten Künstler erweckten." Sulpiz-Boisseré. Stuttgart 1862. Bd. 1, S. 513.

wort B. F. Docens, die formal recht mittelmäßig, sachlich ein gemäßigtes Nazarenertum vertretend, die Herkunft der neuen „christlichen Kunst" von Italien bestreitet und statt dessen auf den jungen Goethe, auf Herder, Hamann, Lavater und Claudius als Vorläufer verweist. Eine Schrift, die den Bewußtseinswandel der neuen Generation deutlich bezeugt. Dieser von Docen für das Gebiet der bildenden Kunst in Deutschland aufgezeigten Spur ist man jedoch auf dem Gebiet der Kunstgeschichtsschreibung noch wenig gefolgt, da die sichtbare Hauptrichtung des gräzisierenden Klassizismus den Blick von der heimlichen romantischen Unterströmung abzog. Und es ist ja tatsächlich so, daß die hier behandelten Dokumente der Empfindsamkeit nur vom Blickpunkt der romantischen Kunstperiode her Bedeutung und Leben gewinnen.

Mit unserer Fragestellung beschäftigten sich daher in der neuen Forschung nur Alfred Kuhn und Hans Tietze, während wir Falke, Pauli, Wätzoldt, Cornelius Gurlitt, Alfred Stange und H. Schmitz (letzterem in Einschränkung auf Fülle des Materials) eine Menge scharfsichtiger Beobachtungen verdanken [4]. Endlich hat Heinrich Maria Lützeler [5] im Wallraf-Richartz Jahrbuch 1925 (nach Niederschrift dieser Arbeit) einen Aufsatz zu dem Thema beigesteuert, der jedoch für die Kunst-Forschung keine neuen Resultate vorlegt. Lützeler behandelt vornehmlich die Zeit nach 1800 und beschränkt sich auf die Sammlung und Deutung literarischer Zeugnisse zum Gotikproblem.

Wenden wir den Blick also noch einmal auf das Ganze der hier angeführten, grundlegenden literarischen Äußerungen über das Problem des wiedererweckten Mittelalters im 18. u. frühen 19. Jhdt., so sind unserer Aufmerksamkeit für das Kommende folgende Bahnen vorgezeichnet: durch H. Meyer die Beachtung der in Italien neuent-

---

[4]) Hans Tietze, Wiener Gotik im 18. Jahrhundert, im Jahrbuch der K. u. K. Zentralkommission 1909 S. 162 ff. Stellt bei eingehender Spezialuntersuchung den neugotischen österreichischen Kirchenbau des 18. Jahrhunderts in einen Zusammenhang mit dem Wandel der Anschauung vom Wesen des Gotischen im übrigen Europa. — Vom selben Verfasser, Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit, in den Mitteilungen der Zentralkommission für Denkmalspflege Bd. XIII, H. 9 u. 10. — Alfred Kuhn, Cornelius Faustillustrationen in ihrer Beziehung zur deutschen Nationalbewegung der Romantik, Berlin 1916, untersucht in knapper Weise den Zusammenhang zwischen dem klassizistisch gotisierenden Zeichenstil des jungen Cornelius und der Deutschtumsbewegung, als deren Ausdruck er Cornelius faßt (wie das übrigens auch schon der „Kunst-Meyer" mit einer versöhnlichen Wendung gegen die bekämpften Nazarener getan hat). — Cornelius Gurlitt, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, 4. Aufl. Berlin 1924. — Derselbe, Geschichte des Barockstils. Stuttgart 1888/89. Wilhelm Wätzoldt, Deutsche Kunsthistoriker Bd. 1, Berlin 1921. — Eine neuartige und erstmalige Zusammenstellung von Bildmaterial gibt Gustav Pauli, Klassizismus und Romantik, Berlin 1924. Ein Buch wie Herrmann Schmitz, Die Gotik im deutschen Geistesleben, Berlin 1921, trägt vielerlei unbeachtetes Material zusammen, ist jedoch flüchtig gearbeitet.

[5]) Heinrich Maria Lützeler, Die Deutung der Gotik bei den Romantikern, Wallraf-Richartz Jahrbuch 1925, S. 9 ff. — Gottfried Salomons Buch, Das Mittelalter als Ideal in der Romantik, München 1922, behandelt vorwiegend das Problem der politischen Restauration in der Spätromantik und trägt zu unserem Thema nichts bei. Wegen gewisser methodischer Verwandtschaft in der Fragestellung schließlich noch die Arbeit Walter Rehms, Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung vom Rationalismus bis zum Realismus, München 1924. — Zum Thema der Gotik im 16. und 17. Jhdt. in Deutschland besonders Falke, Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Spätrenaissance, Jahrbucher der preußischen Kunstsammlungen Bd. 40 (1919) und Alfred Stange, Deutsche Baukunst der Renaissance. Munchen 1926, S. 166 ff. — G. v. Bezold, Übereifer in der Denkmalpflege, Die Denkmalpflege Bd. 11, S. 10 ff.

deckten präraffaelischen Maler, durch Docen der Blick auf das Deutschland zur Zeit des jungen Goethe, durch die Romantiker die Frage nach der Notwendigkeit eines Einschnittes in der Entwicklung bei Tieck und Wackenroder.

Dies sind die aus der Literatur gezogenen Folgerungen, dem Kunstforscher aber bleibt als wichtigste Aufgabe die Auffindung und Analyse der Denkmäler, welche die bildende Kunst selber darbietet. Den Hinweis wird oft genug die Literatur übernehmen können.

Es muß jedoch notwendigerweise eine Motivforschung der Stilanalyse vorhergehen, weil ja die Rezeption eines bereits in der Geschichte dagewesenen Stiles ein ikonographisches Problem darstellt und erst die Art wie die Übernahme erfolgt, was übernommen wird und welche Momente in den Vordergrund treten Gegenstand einer Stilforschung bilden. Bevor wir über Eigenart und Entwicklung des Stiles zu urteilen vermögen, muß erst das Material vor uns ausgebreitet liegen und unsere Aufgabe wird es also zu förderst sein, gotische Form (da übernommen, also Motiv) in der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts, die das eigentliche Gebiet unserer Beobachtungen ist, aufzuweisen.

Wir setzen an die Spitze eine Zeittafel der neugotischen Architektur bis zum Jahre 1800, um eine erste Einsicht zu erleichtern. Dabei wählen wir das Jahr 1800 als den ungefähren zeitlichen Beginn der romantischen Literaturbewegung [6]), mit der sich in der Einstellung zur bildenden Kunst eine geistesgeschichtliche Änderung vollzieht, von der wir später zu untersuchen haben werden, inwieweit sie auf die Sprache der Form einwirkt.

Zeittafel zur neugotischen Architektur in Deutschland.
Neubauten und Restaurationen 1800 bis 1755.

1. Neubauten.

1800 Berlin. Meierei in Schloß Bellevue. (Fr. Gilly.)
Berlin. Reitbahn des von Kunheimischen Regiments. (Fr. Gilly.)

1799 Potsdam. Häuser am Wilhelmsplatz. (Boumann d. J.)
Paretz. Schmiede, Rohrhaus. (Fr. Gilly.)
Schloß Altenstein b. Meiningen. Kapelle.
Karlsruhe. Gotische Häuser. (Weinbrenner.)

1797 Paretz. Dorfkirche. (Fr. Gilly.)
Hohenheim b. Stuttgart. Kapelle. (Thouret.)
Burg des Grafen Hochberg im Fürstensteiner Grund in Schlesien. (Chr. W. Tischbein.)
Buchwald (Schlesien). Gräflich Redensche Kapelle.
Pötzleinsdorf b. Wien. Villa Mauthner.

1793—1798 Kassel-Wilhelmshöhe. Löwenburg. (Jussow.)

---

[6]) 1797 Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders; 1799 Tieck, Phantasien über die Kunst; Novalis, Heinrich von Ofterdingen; Die Christenheit oder Europa; 1802 Friedrich Schlegel, Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden.

1793/2 Potsdam. Gotische Bibliothek im Neuen Garten.
1787 Charlottenburg. Angelhaus. (Langhans.)
1773 93 Wörlitz. Gotisches Haus. (Friedrich Franz v. Anhalt-Dessau u. Hesekiel.)
1755. Potsdam. Nauener Tor. (Friedrich d. Gr. u. Büring.)

2. Restaurationen und Umbauten.

1790 Turm der Marienkirche. (Langhans.)
1785 Wien. Minoritenkirche. (Hohenberg.)
1784 Wien. Augustinerkirche. (Hohenberg.)
1784 Leipzig. Nikolaikirche. (Dauthe.)
1779 Dessau. Marienkirche. (Irmer.)
1767 Mainz. Mittelturm des Domes. (Neumann.)

Aus dem Ablesen dieser Tabelle, die keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, ergibt sich:

1. Daß vom Jahre 1784 ab eine durchaus regelmäßige Bautätigkeit im neugotischen Stil stattfindet.

2. Daß es sich in der Hauptsache um Schloßbauten und deren Dependancen handelt, während Kirchenbau und Privatbau sehr zurücktreten.

3. Daß sich deutlich örtliche Zentren der Bautätigkeit nachweisen lassen, die gewöhnlich mit den Residenzen der regierenden Fürsten zusammenhängen. Berlin-Potsdam, Kassel, Dessau-Wörlitz, Weimar, Wien. Süddeutschland ist kaum beteiligt [7]).

Im ganzen aber wäre zu der Tafel zu bemerken, daß die Zahl 1800 hier lediglich einen konstruktiven Sinn zur Gewinnung einer ersten Anschauung hat, während im tatsächlichen historischen Ablauf — wie sich noch zeigen wird — diese Jahreszahl für die Architekturgeschichte durchaus keine Bedeutung besitzt.

Daß es möglich ist, eine solche im Grunde wenig umfangreiche Tabelle von zum Teil dem Bauzweck nach ganz untergeordneten Baulichkeiten überhaupt aufzustellen, zeigt schon an: die Neugotik im 18. Jahrhundert ist lediglich ein vereinzelt auftretender Baugeschmack, der sich von dem allgemein herrschenden antikisierenden Baugeschmack des Klassizismus (und seiner Spielarten) scharf abzeichnet. Beide stehen sich aber nicht feindlich gegenüber wie zum Teil im 19. Jahrhundert, sondern können als Ergänzungen einer beiden gemeinsamen Grundstimmung angesehen werden. Im Augenblick nämlich, wo im Abendland die Nötigung zum Stil aufhört, legt sich seine Baukunst in die ursprünglichen Komponenten Antike und Mittelalter auseinander [8]).

Verhältnismäßig zahlreich finden sich Bauten der Neugotik des 18. Jahrhunderts in der Umgebung Berlins. Von ihnen suchen wir vorerst noch einiges über den Charakter dieser Architektur zu erfahren. Wenn wir den Gebrauchszweck der aufge-

---

[7]) Noch 1785 schreibt Hirschfeld im 5. Band seiner Theorie der Gartenkunst S. 357: „Die steife und einförmige Manier der alten Symmetrie beherrscht noch viele Gärten in Franken und noch mehr in Bayern". Ähnlich spricht er über Sachsen.

[8]) Letzteres nach M. Hauttmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1780, München 1921, S. 220.

führten Baulichkeiten untersuchen, so finden wir da eine Meierei, ein Bibliothekshäuschen, ein Kavalierhaus, eine Kirche, Gasthof und Schmiede. Alles also unbedeutendere Gebäude, die einer Hofhaltung zu heiterem Genuß oder friedlicher Erbauung dienen oder aber kleine Nutzbauten, die ihr solides Handwerk mit einem geliehenen Schein von Bedeutsamkeit verdecken sollen. Nicht anders steht es mit Kassel und Wörlitz. Dieser Charakter untergeordneter Zweckbestimmung ist von zwei weiteren Momenten begleitet. Das gewissermaßen Improvisierte eines solchen Baues trägt aus praktischen und ideellen Gründen die Nötigung in sich, dem Baustoff nach geringwertig zu sein, ganz im Gegensatz zu einer Zeit, die sie nachzuahmen wähnte. Baumrinde und Strohgeflecht, bruchige Ziegel und Lehmverputz sind das Material, Quaderstein fehlt fast durchweg. Dieser Mensch der vielen Stimmungen, der für jedes Gefühl einen Ruheplatz brauchte, hatte vielerlei Nippsachen der Empfindung zu entwerfen, was weder allzuviel kosten durfte noch durch Solidität bedrücken sollte. Ja das Flüchtige einer solchen Architektur entsprach gerade dem Empfinden des sentimentalischen Menschen für das Vergängliche der Zeiten — und der Gefühle selber. Darum sind auch Ruinen die ideale Bauform und wo die Natur nicht zerstörte, wird vom Menschen selber nachgeholfen [9]).

Endlich zeigt sich, daß die Gebäude „an sich", d. h. nach Grundriß und als Raumgebilde, so gut wie nichts bedeuten, ja weder so angesehen werden sollen noch dürfen. Ihre Existenz ist lediglich als Erscheinungswert in der Landschaft und als Stimmungswert in der Empfindung [10]) gesetzt, womit jeder baugeschichtlichen Forschung von vornherein die engsten Grenzen gezogen sind. Diese Häuser können gesehen und empfunden werden, sie messend aufzunehmen wie etwa ein klassizistisches Schloß wäre widersinnig.

Architektur, die nur gesehen und empfunden, nicht aber vermessen werden kann, rückt in die Nähe illusionärer Gebilde, und nicht zu Unrecht wäre hier an das Bühnenbild zu denken. Tatsächlich treten die Grenzen ja auch aufs bedenklichste zusammen, wenn „der letzte Ritter" vor der Löwenburg zu Kassel auf dem Turnierplatz zum Waffenspiel einlädt oder ein Menschenalter später und solange vermochte man

---

9) Fürst Pückler-Muskau, meint hierzu: „Es scheint fast, als ob diese Menschenwerke erst ihre Vollkommenheit erreichten, wenn die Natur sie wieder korrigiert hat und doch ist es gut, wenn zuletzt der Mensch nochmals eingreift, in dem Zeitpunkt, wo die Natur anfängt, seine Spur gänzlich zu verwischen. Eine grandiose und wohlerhaltene Ruine ist darum das schönste Gebäude." Pückler-Muskau, Briefe eines Verstorbenen, München 1830/31, Bd. 2, S. 266.

10) Danach richtet sich auch die zeitgenössische Beschreibung solcher Architekturen und es sei deshalb zugleich als Wegweiser für die Richtung der eigenen Einfühlung eine besonders typische Stelle zitiert: Über die Anlage eines Badehauses. „Es verberge sich vor den Blicken der Neubegierde in eine Vertiefung, in ein Dickicht, eine milde Überschattung hänge herab und nur der sanfte Strahl der Abendsonne, gegen welches es seine schönere Lage wählt, streue ihm durch die Gebüsche eine liebliche Erheiterung zu. Wohlriechende Sträucher und Blumen mit starken Düften umkränzen seine Seiten. Die Architektur sey bescheiden und ohne allen Prunk. Ein niedriges Dach, wenig Fenster oder Öffnung, an den inneren Wänden sparsame Verzierung. Keine Vorstellung, wobey sich die Phantasie gegen die Tugend empört; nur Bilder voll sittsamer Unschuld, oder ein Gemälde der einsamen Nymphe, die vor dem Bade in umschattendem Gebüsch stehend, schüchtern in sich geschmiegt, vor sich selbst errötend, die Hand zurückzurufen scheint, die den Gürtel lösen soll." Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst 3. Bd., 1780, S. 39. Eine ähnliche Stelle auch 3. Bd., S. 37.

Phantomen nachzujagen — vor dem „Neuen Palais" zu Potsdam beim „Fest vom Zauber der weißen Rose"[1]) Turnierspiele der Prinzen stattfinden.

Mit der Feststellung des schlechten Baumaterials und des mangelnden architektonischen Eigenwerts ist zwar der kunsthistorischen Stilforschung eine geringere Bedeutung zugewiesen, dafür aber treten als Gegenstände kommender Untersuchung in den Vordergrund: die Frage nach der Kenntnis des 18. Jahrhunderts von gotischen Kunstwerken, die Herkunft dieser Kenntnis, die Vermittler dieses Wissens und die ästhetische Einstellung zur Gotik.

Das Nächstliegende bei der Frage nach dem Wissen um die Gotik wäre ja anzunehmen, daß die heimatlichen Dokumente der deutschen mittelalterlichen Vergangenheit den tägliche bewußte und unbewußte Anschauungsunterricht für Bauherren und Baumeister gebildet hatten, daß den preußischen Königen die heimische Backsteingotik, dem Dessauer etwa Magdeburg (um nur irgend einen Namen zu nennen) Gegenstand ihres künstlerischen und wissenschaftlichen Interesses geworden wären und damit diese Denkmale anregend auf die eigene Bautätigkeit gewirkt hätten. Daß dem durchaus nicht so ist, beweisen — wenn wir vorerst von den damaligen theoretischen Auseinandersetzungen mit der Gotik ganz absehen wollen — die Reisejournale und Briefwechsel des 18. Jahrhunderts zur Genüge. Denn, daß in vereinzelten Städten, wie etwa in Nürnberg, wenigstens in Gelehrtenkreisen, die pragmatisch-historische Neugierde und Entdeckerfreude nicht ganz aufhört[2]) (von ästhetischer Anteilnahme kann kaum die Rede sein), bedeutet ja noch gar nichts für die übrige Menge der Gebildeten. Erst als das ästhetische Bewußtsein sich auf breiterer Grundlage gewandelt hatte, konnte auch die Arbeit der Gelehrten und Antiquare wieder über den eigenen Zirkel hinaus zur Belehrung und Bildung der inzwischen neu erstandenen Bildungsschicht des oberen Bürgertums beitragen. Denn nicht ist der Geschmack Resultat ästhetisch-wissenschaftlicher Erkenntnis, sondern Wissenschaft findet zumeist erst ihre Aufgaben durch die Orientierung des Bewußtseins durch den Geschmack. Der ästhetische Geschmack aber hat nicht nur kraft eines nun langsam sich dem Ende zuneigenden, eigenen schöpferischen Kunstideals, unter Begründung gelehrt-

[1]) Das Fest vom Zauber der weißen Rose, gegeben am 13. Juli 1829 zu Potsdam. Zum Geburtstag der Kaiserin von Rußland. Die Ansichten nach der Natur von Gärtner, die lebenden Bilder von Schinkel, lithogr. von Schoppe. Der Zug der Ritter und Prinzen von Stürmer, lithogr. von Hosemann. Verlegt bei Gropius, Berlin.

[2]) So ist es nicht unbezeichnend, daß Johann Friedrich Christs, des Leipziger Professors, Aufsatz über Kranach in den „Fränkischen acta erudita et curiosa" 1. Samml. Nürnberg 1724 erschien, wo er sich in Gesellschaft Nürnbergischer Sammler und Gelehrten befand, die Franken nach literarischen Denkmalen, nach Handschriften und kulturhistorischen Seltsamkeiten durchstreiften, ziemlich unbekümmert um die Geschmackstendenz ihrer eigenen Zeit, die diesen Bestrebungen kaum entgegenkam. Von der Art dieser Männer waren Gelehrte wie der Polyhistor und Dürersammler von Murr, den der Student Wackenroder von Erlangen aus besuchte und der Kunstschriftsteller Christian Meusel, der mit seinen verschiedenen Journalen eine bedeutende Stelle in der öffentlichen Meinung über Kunstangelegenheiten einnahm und denen bei ihrer wahllosen, aber allen Kunstwerken geöffneten Sammel- und Beobachtungstätigkeit die veränderte Jahrhundertstimmung noch spät zu Hilfe eilte. — Auch in Frankreich erhielt sich noch am ehesten bei den Lokalforschern das Interesse für die Vorzeit. S. J. Corblet, L'architecture du Moyen Age, jugée par les écrivains des deux derniers siècles, in Revue de l'art chrétien. Paris 1859. Bd. 3. S. 401 ff.

theoretischer Schriften die Gotik verworfen, sondern es scheint fast, als ob man die Werke des Mittelalters gar nicht beachtet, d. h. also gar nicht gesehen habe [13]). Der Schweizer Albrecht von Haller weiß über Köln in seinem Tagebuch vom Jahre 1728 [14]) nichts anderes auszusagen als ,,die Kirchen von Köln sind meist gotisch und haben nichts Schönes'', in Richard Pocockes vielgelesener ,,Beschreibung des Morgenlandes'' von 1755 [15]), die uns auch durch Deutschland führt, wird weder bei Köln noch sonst irgendwo gotische Architektur als sehenswert erwähnt, ebenso wie auch Goethe in einem Brief an seinen Kunstfamulus Heinrich Meyer über seine Reise von Weimar nach Leipzig nur dies zu erwähnen findet ,,auf dem Weg nach Leipzig ist mir nichts weiter vorgekommen, das einigen Bezug auf Kunst oder Geschmack gehabt hätte; auch haben Naumburg und Weißenfels das Ansehen nicht, als wenn die Schönen in ihrem Schoß gepflegt würden''[15a]).

Ja noch in dem prunkvollen Werke Johann Bernhard Fischers von Erlach ,,Entwurf einer historischen Architektur'', 1742 zu Leipzig herausgegeben, findet die Gotik gar keinen Platz, während sich Antike, Orient und das Barock auf den prächtigsten Kupfern demonstrieren. Diesen Zustand vermögen wir uns erst dann vorzustellen, wenn wir daran denken, daß auch wir einen Teil der Architektur unserer Städte überhaupt nicht sehen und täglich — um ein Beispiel zu nennen — wie blind an den Zweck- und Zierbauten der Gründerzeit vorüberlaufen. Das Bewußtsein hat das Auge noch nicht veranlaßt, sehen zu wollen.

Einen weiteren Beleg für die Nichtbeachtung der heimatlichen Denkmäler der Gotik dürfen wir in der Zerstörung mittelalterlicher Kunstwerke sehen, obwohl ja noch jedes naiv bildende Schaffen eines Volkes die hinderlichen Zeichen der Vorzeit einfach aus dem Wege geräumt oder nach seinem Willen umgeformt hat. Hier aber handelt es sich nur in den seltensten Fällen um Beseitigung eines Alten, um Neues an die Stelle zu setzen, sondern um die Entfernung ,,zweckloser'' und als unschön empfundener Ausgeburten eines ,,düsteren Zeitalters''. So wird unter Friedrich dem Großen die Marienburg zu einer Infanteriekaserne umgebaut (1773), 1766 wird im Dom zu Köln das Tabernakel abgebrochen und die Zahl solcher unproduktiven Zerstörungen könnte man wohl ins Beliebige fortsetzen. Greift man eines der Baudokumente des Mittelalters heraus und beobachtet dessen Baugeschichte nach Seiten baulicher Veränderungen und literarischer Würdigung in der Zeit von 1720 bis 1820, so wird an diesem Einzelschicksal zugleich das Geschick der gesamten Bewegung sichtbar. In fast symbolischer Bedeutsamkeit vollzieht sich der Wandel der Anschauungen gerade an der damaligen Ost- und Westgrenze des Deutschen Reiches, am Kölner Dom und an der Marienburg. Dies ist kein Zufall, denn der Gedanke vaterländischer Not, der am härtesten und tiefsten in den Grenzlanden empfunden wird, hat sich hier, wie schon so oft in der Geschichte, besonders willig mit dem Glauben an die Größe und Schönheit der eigenen Vergangenheit verbunden. In Fürsts Cu-

[13]) Siehe z. B. Fürsts Curieuse Reise durch Europa, Sorau 1739.

[14]) Zit. Tietze a. a. O. S. 172.

[15]) Richard Pocockes Beschreibung des Morgenlandes. Erlangen 1755. 3. Bd. S. 324 ff.

[15a]) Schriften der Goethe-Gesellschaft. Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Bd. 1. Brief vom 1. May 1794 Dresden.

rieuser Reise durch Europa (Sorau 1739), die die Beobachtungen des Reisebegleiters eines schlesischen Edelmannes niederlegen, ist von der Marienburg, als einem Gegenstand der Architektur, überhaupt nicht die Rede, sondern es werden lediglich einige Merkwürdigkeiten von Gespenstern und eingesperrten Gefangenen erzählt. Mit das erste Dokument hingegen, das sich in Deutschland für Bewahrung der Altertümer ausspricht, bezieht sich gerade auf die Marienburg [16]) (1749). Es verhallt jedoch ohne Wirkung, denn 1773 wird die Marienburg Kaserne, 1799 bis 1803 erfolgen eingreifende Veränderungen, die alte Architektur soll beseitigt werden. 1803 vollzieht sich der Umschwung [17]), und es erscheint im „Freimütigen" der Aufruf Max von Schenkendorfs zur Erhaltung des Baues. 1804 befiehlt königliche Kabinettsorder die Erhaltung „eines so vorzüglichen Denkmales alter Baukunst" und am 20. Juni 1822 betritt der preußische Kronprinz seit 360 Jahren als erster deutscher Fürst wieder zu festlicher Tafel den Remter [18]). Der Regierungsrat Joseph v. Eichendorff begrüßt mit feierlich-schöngeformtem Trinkspruch den hohen Gast.

Da die Geschichte der Marienburg zugleich sinnfällig die Geschichte der Wiederentdeckung mittelalterlicher Kunst und Geisteswelt verkörpert, so lohnt es sich wohl, dem Erwachen dieses Geistes bis in seine feinsten Verästelungen zu folgen — auch wenn für die bildende Kunst wenig Gewinn sich daraus ergeben sollte. Ist es doch die Geschichte der Überwindung eines zum Schemen gewordenen Begriffs der Antike und die Bereicherung des Gelehrten- und des Volksbewußtseins um eines der größten Kapitel seiner Geschichte.

Es kann also im allgemeinen als ausgemacht gelten, daß die heimischen Denkmäler Deutschlands für die Wiederentdeckung des Mittelalters in ihrer ersten Phase kaum in Betracht kommen und lediglich in den Städten ausgesprochen mittelalterlichen Gepräges vermöchte man eine nicht abreißende Gelehrtentradition festzustellen, die vorerst noch ohne jede Bedeutung bleibt [19]).

---

[16]) Krubsacius, Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste 1749 Bd. 8, S. 68 ff. Gibt eine Baugeschichte der Marienburg mit Auf- und Grundrißzeichnungen ohne stilgeschichtliche Untersuchung. Hingegen schreibt er über den Schutz der deutschen Altertümer: „Man ist sehr sorgfaltig, die Überreste der alten Griechen und Römer, ja der Perser und Aegypter zu untersuchen — — nur seines eigenen Vaterlandes Alterthümer verachtet und versäumt man". Er erklärt dann weiter, daß man Schlösser und Türme abbreche, Rüstungen und Waffen verkaufe, aber „Denkmäler zu erhalten", daran wendet man weder Kosten noch Fleiß.

[17]) Übrigens ein seiten frühes Beispiel, denn die Zahl der zwischen 1800 und 1815 vernichteten Denkmale ist außerordentlich groß, die Anteilnahme bleibt mehr literarisch und noch 1818 wird in Augsburg die Fuggerkapelle, das wichtigste Denkmal für die einsetzende Renaissance in Deutschland, zerstört.

[18]) Nach Büsching, Schloß Marienburg, 1823.

[19]) Anders liegt es mit Böhmen, dem politischen Verband des Deutschen Reiches ja zugehörig, wo das Bewußtsein fur die Kunst der Vergangenheit auch im 18. Jahrhundert nicht abriß, was — nach der Erklärung Wirths (Zdennêk Wirth; Barokni Gotika in Patamek. archeol. a Mistophis. Roc. XXIII. Prag 1908) seine Ursache in dem gesteigerten Nationalgefühl religiöser Färbung der tscheschischen Bevolkerung findet. Hier hat, wo die Bauaufgabe es verlangt, eine „naive" Fortsetzung des gotischen Stils an Klostern und Kirchen statt, naiv deshalb, weil der herrschende Barockstil nicht als Gegensatz zur Gotik empfunden wird. Da für uns aber nicht die Geschichte der naiven, der immanenten, sondern der „sentimentalischen" Gotik zur Behandlung steht, so kann hier ebensowenig auf die Erscheinung der bohmischen Barockgotik wie etwa auf den Umbau der Kirche des Deutschen

Aber der deutlichste Beweis dafür, daß die Heimat nicht die Vorlagen für diese neu auftauchende Gotik lieferte und der prägnante Hinweis auf die Herkunft dieser Architektur ist der historische Stil, mit dem sich die Gebäude verkleiden, der unverkennbar auf England hinweist. Dazu kommen noch die archivalischen Dokumente über den Bauhergang, die den äußeren Anschein bestätigen.

Das früheste und noch ganz vereinzelt dastehende Monument der „sentimentalischen" Neugotik in Deutschland ist das von Friedrich dem Großen nach eigenem Entwurf erbaute und von Büring ausgeführte Nauener Tor in Potsdam (1755) [20]) Abb. 1. Von seiner alten Gestalt ist seit der Restauration von 1867 nicht mehr alles erhalten. (Ursprünglich standen die beiden Vortürme unverbunden und dahinter war der alte Torbogen von 1733 stehen geblieben, ein Bau von ähnlich barockem Charakter wie die noch heute am Tor vorhandenen Löwenköpfe von Giese, während an Stelle der heutigen Zinnenbekrönung ein barock profiliertes Gesimse und mächtige Würfel den oberen Abschluß bildeten [21].) Die aus England stammende Form der beiden Rundtürme (z. B. Inverary Castle) ist unverkennbar. In der strengen symmetrischen Anlage, in der sorgfältigen Quaderung, fühlen wir die klassizistische Grundstimmung, in der äußerst sparsamen Verwendung gotischer Ornamentik eine vorsichtige Befangengenheit gegenüber der völlig neuen Aufgabe. Sie fällt denn auch tatsächlich in den Zeitpunkt, da Friedrich sich unter Assistenz des Marschall Keith dem englischen Klassizismus zuwendet und damit wohl die neuen Stimmungselemente der Gartenkunst, die wiederum mit der „gothic revival" verbunden sind, zum erstenmal erfährt [22]). Damit geht seine zeitweilige Abkehr von der französischen Kunst und seine Hinwendung zu den Niederländern und Italienern zusammen (Erwerbung von Ru-

---

Hauses zu Wien (1720—25 Tietze, a. a. O. S. 164 ff.) eingegangen werden. Diese Denkmale bilden den Abschluß einer von 1550 bis ungefähr 1720 währenden Periode, in denen gotische Kunst in Deutschland weder als geschichtliches Stilphanomen erkannt, noch als geschmackliches Gegenbild empfunden wurde. Ob in ihrem vereinzelten Auftauchen ein tieferes historisches Lebensgesetz wahrzunehmen sei, oder ob es sich vielleicht um Notlösungen beim Nachlassen des Renaissance- und Barockempfindens handelt, wäre zu untersuchen. Daß der naive Charakter dieses Bauens jedenfalls den Monumenten manchmal einen höheren ästhetischen Wert verleiht als denen der unnaiven, sentimentalischen Periode, ist ganz gewiß. Uns aber beschäftigt ein Zeitabschnitt von minderem künstlerischen Rang, von höherem historischen Interesse. Nicht der unbewußte Ausklang, sondern die bewußte Neuschöpfung.

[20]) Manger, Baugeschichte Potsdams. Berlin 1789. Bd. I, S. 192 (Irrtum in den Grundmaßen) und S. 197 gedenkt dieses Auftrags mit ziemlich unwilligen Worten: „Nach der Skizze des Konigs sollte es in gotischem Geschmacke seyn. Ich weiß aber wirklich nicht, ob es bey der Ausfuhrung nach dem zierlichen oder groben gothischen Geschmacke geraten ist. Vielleicht ist es zu gothisch (!), namlich das Gothische mit so viel Modernem vermischt, daß man nicht eigentlich weiß, was es seyn soll." Ferner H. Kania, Die Architektur der Stadt Potsdam im 18. Jahrhundert. Mitteil. d. Vereins f. d. Gesch. Potsdams, Neue Folge Bd. 5, H. 2. Derselbe, Das Nauener Tor, Potsdamer Tageszeitg. Jg. 71, 1920, Nr. 168. Dort glaubt der Verfasser auf einheimische Vorbilder, die dem Konig bekannt gewesen sein mochten, hinweisen zu mussen, was mir jedoch als ganz unwahrscheinlich vorkommt. Weder Zeitgeist noch Formensprache bestätigen dies. Im übrigen verdanke ich dem Verfasser dieser Schriften eine Anzahl persönlicher wertvoller Hinweise zur Baugeschichte Potsdams.

[21]) Abbildung der alten Gestalt auf einer Tasse im Städt. Museum Potsdam.

[22]) Die Berührung mit englischer Kunst reicht bis zum Jahre 1751 zuruck (Brief Algarottis vom 13. Dez. 1751 uber den Empfang einiger englischer Architekturwerke). 1752 wird das Haus Blucherplatz Nr. 2 nach dem Vitruvius Britannikus gebaut (Abb. Kania a. a. O. Nr. 5). 1754 das Sinesische Haus als Zeuge des Geschmackes anglo-chinoise, 1755 erfolgt die Reise nach Holland.



Abb. 1. Potsdam. Nauener Tor (1755).

bens- und Rembrandtwerken für die Bildergalerie). Später scheint der König von solchen Bauformen wieder ganz abgekommen zu sein und nur noch einmal erfahren wir, daß Friedrich 1769 am Neuen Palais einen Gasthof im gotischen Stil einrichten will [23]), wie wir solche aus Paretz und Wörlitz auch wirklich kennen.

So weist uns also bereits das erste Dokument der Neugotik nach England und verfolgen wir nun noch die Baugeschichte von Wörlitz und Wilhelmshöhe (Löwenburg), so erweist es sich als unumgänglich, den von Meyer und Docen aufgezeigten Strömungen die Betrachtung der englischen Verhältnisse hinzuzufügen. Denn nicht nur die bildende Kunst, das gesamte Empfindungsleben, die Auflösung des Zeremoniells bei Verfeinerung der Manieren stammen ja aus England. Ein zeitgeschichtlich interessantes Zeugnis dafür bietet uns der Herzog Leopold Friedrich Franz von Dessau selbst, der Erbauer des „gotischen Hauses", der gelegentlich zu seinem Hofprediger Reil sagt: „Bei allem fehlte mir Anmut und Feinheit, die mir meine Umgebung nicht mitteilen konnten, weil sie sie selbst nicht hatten. Ich blieb in gewissen Dingen noch ungeschlacht und unmanierlich, denn erst in England habe ich mit Messer und Gabel umgehen lernen" [24]). Ein kleiner Ausschnitt in einem großen Zusammenhang. Und so wie sich der Dessauer Fürst durch Reisen in England bildete und von dort nach dem Zeugnis des schon erwähnten Reil die Liebe für die gotische Baukunst nach Hause nahm [25]), so war es auch am Hessen-Kasseler Hof der englische Einfluß, der die Geschmackskultur allmählich zu bestimmen begann. Die Gemahlin des Landgrafen stammte aus England, seine Baumeister Du Ry und Jussow (letzterer der Erbauer der Löwenburg) wurden nach England zu Studienreisen gesandt und gleich nach dem Erscheinen der ossianischen Gesänge illustriert Christian Ruhl, einer der Baumeister des Schlosses Wilhelmshöhe, diese Lieblingsdichtung seiner Zeit [26]).

In England ist der Sinn für die Gotik niemals erloschen gewesen [27]). Wenn auch kein europäisches Land so sehr unter den klassischen Regeln des Palladianismus gestanden hat wie England, auf ihren mittelalterlichen Landschlössern wohnte weiterhin der Adel und ein dunkelfarbiger, schwergliedriger Charakter der Innenarchitektur blieb durch alle Stilformen hindurch der sichtbare Abkömmling mittelalterlicher Schlösserausstattung. Doch trifft das Gesagte mehr die allgemeine Grundstimmung als den sichtbaren historischen Verlauf. Denn auf keinen Fall hat man sich im frühen 18. Jahrhundert in England entschließen können, gotisch zu bauen.

Als der Anfangspunkt der Neugotik in England wird gewöhnlich Horace

---

23) Manger, a. a. O. Bd. 2, S. 323.

24) Friedrich Reil, Leopold Friedrich Franz, Herzog und Fürst von Anhalt-Dessau. Dessau 1845, S. 26.

25) Reil a. a. O. S. 26.

26) Die Angaben über Cassel nach dem Inventar Cassel-Land Bd. 4 des Inventars des Reg.-Bez. Cassel. 1910. Und P. Heidelbach, Die Wilhelmshöhe. Leipzig 1909.

27) Ende der gotischen Tradition und „revival" sind nicht leicht zu bestimmen. Einerseits beginnt die Renaissance mit Hans Holbeins Architektur-Entwurfen für Lord Pembroke, andererseits baut Wren selbständige gotische Bauten (z. B. Oxford, Christchurch 1682). Vielleicht ist der Brand von London (1663) und der Neuaufbau der Stadt als das natürliche Ende der Gotik anzusehen.

Walpoles Landhaus „Strawberry-Hill" (1750 1776) angeführt und das stimmt auch insofern, als diesem gar nicht allzu belangvollen Bau eine mächtige Wirkung zuzuschreiben ist. Sucht man den Bauherrn nicht als Persönlichkeit zu erfassen, sondern forscht man nach Fäden, die seine damals Aufsehen erregende Geschmacksrichtung mit vorhergehenden oder gleichzeitigen ähnlich gerichteten Tendenzen verbindet, so greifen wir die sich vollziehende Bewußtseinsumschichtung des späten englischen Rationalismus, deren eine Erscheinung Horace Walpole ist. Was die zeitliche Situation betrifft, so ist die sich vollziehende „gothic revival" für das Gebiet der Literaturgeschichte in einigen wissenschaftlichen Arbeiten eingehend behandelt [28]). Doch gerade die Formengeschichte der Baukunst erweist den herrschenden Geist einer Periode; während die Schöpfung der Poesie immer nur von ihrem Meister allein abhängig ist, erfährt das Bauwerk, als zweckbestimmte Form, seine Gestalt ebenso sehr durch den Willen seines Bauherrn wie den seines Baumeisters. Hier tritt die eigentliche Geschichte des Geschmacks zutage, die eine Geschichte des Kunstlers und des Publikums darstellt. Darum ist es nicht unwichtig, der Geschichte der erwachenden Gotik in England mit dem Satze Eastlakes den richtigen Hintergrund zu geben, um die gegeneinanderstehenden Potenzen nicht zu verzeichnen: „if in the history of British art there is one period more distinguished than another for the neglect of Gothic, it was certainly the middle of the 18th century [29])". Wenn auch vielleicht im Grunde nur mehr unwillig geduldet, der geprägte Geist ist der des französischen Klassizismus, ist der der Johnson und Addison, die erwachende Gefuhlsrichtung trägt in sich noch die Schwäche aber auch die Hoffnung des Werdenden. Shaftesbury, von Hettner schon als früher Bote des Geschmackswandels angefuhrt, äußert sich noch auf das Härteste gegenuber der vaterländischen Baukunst der Vergangenheit, die doch nachher Repräsentant des neuen Geistes werden sollte. Seine Redewendung setzt noch unbedenklich „gotisch" und „barbarisch" als gleichwertig nebeneinander [30]).

Da aus den Daten zu erkennen ist, daß in der Reaktion gegen den französischen Klassizismus, im Kampf um die „Natürlichkeit" die bildende Kunst und deren Grenzerscheinung die Gartenkunst vorangingen, so können wir deren Darstellung an die Spitze setzen. Der neue Geist prägt sich zuerst in einer Region aus, der vorher noch nie und nachher nie wieder eine so bedeutsame Rolle zugefallen ist, in der Gartenkunst. Mit ihr hat sich die „gothic revival" aufs engste verknupft und erst im 19. Jahrhundert beginnt sie sich von dieser selbständig abzulösen.

---

[28]) Fur die Kunstgeschichte: Ch. Eastlake, A history of the gothic revival in England. London 1872 (nur als Materialnachweis zu gebrauchen). Fur die Literaturgeschichte: Henry Beers, A history of romanticism in the 18th century, Cap. 7 the gothic revival. London 1899. H. Hettner: Geschichte der englischen Literatur. 3. Aufl. 1872. Die bei K. Eberlein, Die deutsche Literargeschichte des 18. Jhdts. Berliner Dissertation 1916, Tietze und anderen erwahnte Arbeit C. von Klenzes, The gothic revival in England and Germany, in Publications of the modern Language Association of America n. s. XIII Nr. 4 Dec. 1905, ist lediglich ein 8 Zeilen langer Bericht uber eine (ungedruckte) Arbeit Klenzes zu diesem Thema.

[29]) Eastlake a. a. O. S. 43.

[30]) Shaftesbury, Charakteristiks 1710. „We care not how gothic or barbarous our modells are." Zit. nach Lüdtke, Zeitschr. f. deutsche Wortforschung Bd. 4. 1903, S. 135.

Das Entstehen der neuen Gartenkunst [31]), deren Kennzeichen Nachahmung der Natur durch Kunst, deren Mittel stimmungsgebende Kontraste und Vermeidung aller geraden Linien sind [32]), kann der äußeren Gestalt nach bis in die unregelmäßigen „chinesischen Gärten" zurückverfolgt werden, die ihren wichtigsten Propagator in England zuerst in Lord Temple (1685) finden. Es handelt sich dabei jedoch um die Einführung einer kostbaren Rarität in das Repertoire des guten Geschmacks und nicht um die Gewinnung eines neuen Prinzips gegenüber Klassizismus und architektonischem Garten. Der hierdurch erzeugte Mischstil von französischem und Naturgarten, hauptsächlich von den Franzosen als „anglo-chinoise" angewendet, erfährt darum auch von den wirklichen Neuerern wie Walpole heftigste Ablehnung [33]). Der Umschwung, der Kampf um das „Natürliche" geschieht von innen her, vollzieht sich in Philosophie und Dichtung und findet seinen ersten sichtbaren Ausdruck in der Gartenkunst in Popes „Naturgarten", den er sich 1720 in Twickenham anlegt, ursprünglich einem nicht allzu großen Obst- und Gemüsegarten, der durch Zerstörung aller Geraden, durch Aufschüttung von Grotten usw. die Gestalt von Wildnatur verliehen wird [34]). Die nächste wichtige Station bedeutet dann Bridgeman's Erfindung des unsichtbaren Grabens (des sog. A-ha-Grabens) im Garten von Stowe (1724), der die Grenzen zwischen künstlichem Gartenland und umgebendem Freiland verdecken soll. Hier wird rücksichtslos von Kent das neue Prinzip durchgeführt, daß die Natur die gerade Linie verabscheue und unter Kents Nachfolger, dem allmächtigen Brown beginnt auch das Gelände durch künstliche Aufschüttungen und Abgrabungen ein „charakteristisches" Aussehen anzunehmen, allerwärts durchzogen von den Wegen in der geliebten „Schlangenlinie". Walpoles Vater folgte ebenfalls nach [35]) und endlich scheint des Dichters und passionierten Gärtners Shenstones Anlage zu Leasowes (1745) von Einfluß auf das Land gewesen zu sein [36]).

Es ist deswegen nötig, diese Entwicklung des Gartens kurz zu skizzieren, einmal weil in ihr die neue Geistesströmung ihre erste und bedeutsamste Prägung erfährt, dann aber, weil in Verbindung mit dem Naturgarten die Gotik ihren Einzug hält und endlich, weil Walpoles Leistung aus diesen Prämissen erklärt werden muß.

[31]) Für das folgende besonders Gothein, Geschichte der Gartenkunst. Jena 1914, Bd. 2.

[32]) Schon Pope kennzeichnet als das Wesen der Gartenkunst „Kontrast, Überraschung und Verbergung der Umzäunung" Zit. Gothein, a. a. O. Bd. II, S. 372 und Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst I, S. 138: „Der Gartenkünstler arbeitet am glücklichsten, wenn er fast überall das Gegenteil von dem tut, was der Baumeister beachtet". Über den Kontrast Home, Grundsätze der Kritik, zit. Hirschfeld I, S. 184.

[33]) Horacio Walpole, Historische, literarische und unterhaltende Schriften, übersetzt von A. W. Schlegel, Leipzig 1800 „Über die neuere Gartenkunst" S. 407 ff. (höchst interessant auch die kritischen Anmerkungen Schlegels).

[34]) A plan of Popes garden by J. Learte. London 1745. Zit. Gothein II, S. 370. Eine ähnliche Beschreibung wie die von Popes Garten liegt auch in Addisons „Spectator" 477. Stück vor, abgedruckt Hirschfeld 1779 I, S. 126/27.

[35]) Walpole, a. a. O. S. 421.

[36]) Auf das interessante Problem des Zusammenhanges zwischen der Entstehung englischer Landschaftsmalerei und englischer Landschaftsdichtung sei hier nur verwiesen. Literatur hierzu: H. Walpole, Essay on modern gardening (1770) und die skeptische Anmerkung des Übersetzers Schlegel (Ausgabe von 1800) auf S. 445.

Schon Kent verwendet im Gerichtshof zu Westminster und in einem chinesisch-gotischen Hause zu Esher mittelalterliche Motive (um 1740), die von Walpole als völlig verfehlt bezeichnet werden [37]), 1744 erscheint Kents Möbel-Musterbuch „some designs by Mr. Inigo Jones und Mr. William Kent", dem ersten seiner Art in England, mit einigen Möbeln in gotischem Geschmacke [38]), 1747 ein anonymes Vorlagebuch „gotische Architektur" in 62 Tafeln. Als das erste Musterbuch von Bedeutung ist aber erst Batty und Thomas Langley's „Ancient architekture" (1742) [39] anzusprechen, unter dessen zahlreichen auf der ersten Seite angeführten Subskribenten des hohen Adels sich auch Horace Walpole, späterer Lord von Orford, befindet. Das Besondere eines solchen Buches kann ja immer erst aus dem Zustand des Vorhergehenden verstanden werden und man muß daher einmal ein Werk der alten Generation wie R. Morris „essay in defence of ancient (— Greek) architecture" (1728) danebenhalten, um die eigene Physiognomie des Langleyschen Buches ganz zu erschauen. Bei Morris wird noch unbedenklich die von Vasari gebrauchte Renaissance-Theorie in folgenden typischen Worten vorgetragen „The famous Bruneleschi and Ghiberto carefully survey'd the decay'd ruins of antiquity, and brought Architecture from that rude gothic down to 1400" und Langley verwirft bereits den Anspruch der Antikgläubigen auf den Vorrang ihrer Kunstwelt vor der gotischen durch vergleichende Proportionsanalysen an Säulen von Westminster-Hall und der St. Pauls-Kathedrale. Er stellt nämlich fest, daß die um 14 inches im Diameter größere Säule von Westminster trotzdem weicher, geschmeidiger und von geringerem Umfang erscheine als eine solche von St. Paul „a deception, not to be paralleled in all the columns, yet erected, by both Greeks and Romans, in the whole world" [40]). Daß die Säule aber in den Mittelpunkt des Kunststreits gezogen wird (wie auch eine Erläuterung der fünf Säulenordnung der Gotik das Buch einleitet [41]), ist doch sehr bezeichnend für die gebundene Grundanschauung vom Wesen der Architektur, mit der auch Langley an die Gotik herantritt. Dazu kommt eine Auffassung vom Ornament, die am deutlichsten aus den Vorlageblättern selbst abgelesen werden kann. Ist die Befangenheit gegenüber der neuen Aufgabe und die mangelnde Einsicht in die geistigen Untergründe des gotischen Stiles das allgemeine Charakteristikum dieser Zeichnungen, so weisen sie ihre klassizistische Herkunft in der isoliert konstruierten und nicht verbunden gewachsenen Anbringung des Ornaments auf, wobei jeder Kiel und Spitzbogen und

[37]) H. Walpole „Anecdotes of painting" neu herausgegeben London. 1888, Bd. 3, S. 59.

[38]) Zit. Muthesius, Die Anfänge der modernen Innenkunst, Neue Rundschau 1905. 9. Heft.

[39]) Batty and Thomas Langley: Ancient architecture, restored and improved by a great variety of grand and useful designs antirely new in the Gothick mode for the ornamenting of buildings and gardens. London 1742. Im Vorwort heißt es, daß sich der Verfasser bereits seit 30 Jahren (also seit 1710) mit dieser Materie befasse.

[40]) Eine interessante Attacke auf die Allgemeingultigkeit der antiken Kunst findet sich auch bei Hurd, Lettres on Chivalry and Romance 1762, zit. Beers a. a. O. Kap. 7, S. 223 in bezug auf das Eigenrecht der Architektur: „When an architecte examines a Gothic structure by Grecian rules he finds, nothing but deformity. But the gothic architecture has its own rules by which, when it comes to be examined, it is seen to have its merit, as well as the grecian.

[41]) Wie sich die nächste Generation mit diesem Versuch abfindet, siehe bei der Besprechung von Grohmanns „Ideenmagazin".

jeder Schnörkel, den man für gotisch hält, am liebsten in ein rechtwinkliges Feld eingeschlossen wird. (Diese klassizistische Neigung befördert in diesem Falle der englische Perpendikularstil, der in ganz anderer Weise wie die kontinentale Gotik mit Horizontalen arbeitet.) Leiser Anklang an die Formensprache des Rokoko mag auch in den Blumengewinden erkannt werden, die über einem gotischen Fenster (Langley T. 36), sich leise nach unten verjüngend, herabtropfen. Diese Rokokogotik prägt sich am drolligsten und anmutigsten in Chippendales Entwürfen aus, denen übrigens auch bezeichnenderweise eine Abhandlung über Säulenordnung vorausgeht [42]). Säulen, Gesimse, Tore, Kolonaden, Fenster, Kamine werden in der neuen Zierform vorgeführt, für die Gesamtarchitektur finden sich nur „gotische Tempel", sämtlich in Rundform angelegt. Und hier ist uns auch die Verbindung mit der Gartengestaltung an die Hand gegeben. Handelt es sich bei den Vorlageblättern doch in der Hauptsache um Beispiele von Anlagen zur Belebung der Gartenlandschaft, Ruhesitze, Aussichtspunkte und Stimmungsorte für den einsam Wandernden oder kleine gesellige Kreise. Dabei stellen die Baulichkeiten im gotischen Geschmack nur ein Element im Stilgemisch von antiken, ägyptischen, türkischen, arabischen und vor allem chinesischen Bauten dar, aus denen sich erst in der Folge die gotisierende Richtung herausstellt und ihre natürliche Vorherrschaft über die anderen, teils wieder verschwindenden Richtungen antritt. Vorerst haben sie nicht mehr zu bedeuten als eine malerische Anlage in der Landschaft, eine „Variety" für die nach Abwechslung und Mannigfaltigkeit lechzende Gesellschaft und im besten Fall als eine „romantische" Szene für empfindende Herzen. Nationale und religiöse Bedeutung tritt dabei fast ganz in den Hintergrund und nicht selten erscheinen die erstaunlichsten Kombinationen, wie maurisch-gotische, ägyptisch-gotische oder vor allem chinesisch-gotische Baulichkeiten [43]). Noch in Milizias Architekturwerk von 1781 [44]) werden gotische und chinesische Bauten nebeneinander behandelt! Anwendung auf die eigentliche Schloßarchitektur ist in den mir zur Verfügung stehenden Musterbüchern nur ein einziges Mal anzutreffen gewesen: bei William und John Halfpenny, Chinese and gothic architecture, London 1752, wo sich auf 12 Platten streng symmetrische Gebäudekomplexe in einem grausamen

---

[42]) Thomas Chippendale, The gentleman and kabinet makers director, London 1754, neu herausgegeben, Berlin o. J. Vorbilder für Kunst- und Möbeltischler in gotischem, chinesischen und Rokokostil. — Vorherrschend ist der Formenschatz des Rokoko. Er verbindet sich glücklich mit dem bizarren Chinastil, während die gotischen Entwürfe, soweit sie sich nicht dem Rokoko unterwerfen, sehr frostig wirken. Tritt die gotische Form (wie sie verstanden wurde) allein auf, wie T. 97 „Bücherschrank", so findet sich neben dem Kielbogen der halbe und ganze Kreis als Schmuckform und das Ornament wird völlig gleichförmig (additiv) nebeneinander gereiht. Mit Rocaille vermischt, zeigt sich T. 48 ein „Gotisches Bett", ebenso T. 98 ein Bücherschrank und T. 125 ein Kabinettschreibtisch. Besonders hübsch T. 100 ein Bücherschrank mit einer zierlich verschnörkelten Spitzbogenfüllung, die so gerne von der Spitze her nach dem schmiegsamen Oval hin ausweichen möchte. T. 106 zeigt uns eine „Gotische Orgel". Eine ähnliche Stilstufe erweisen die böhmischen Kirchen Benésow und Poříči. Abgebildet Zd. Wirth a. a. O. S. 55 ff.

[43]) „. . . chinesisch-gotische Grotten". Goethes Werke, Sophienausgabe. Weimar, 1894. 1. Abtlg. Bd. 17, S. 38, Triumph der Empfindsamkeit.

[44]) Francesco Milizia, Grundsätze der bürgerlichen Baukunst (erstmals 1781), übersetzt von Stieglitz. Leipzig 1824.

Mischstil von Chinoiserien, Spitzbogen und Rollwerk nicht gerade zur Nachahmung anbieten. Noch aus einem andern Grund ist dies Werkchen von Interesse, weil



Abb. 2. Gotisches Portal aus P. Decker's, Gothic Architecture, London 1759.

es in seinem Vorwort doch noch die ganze Unsicherheit der zu vertretenden Position aufzeigt. Mit folgender liebenswürdigen Floskel sucht man die Freunde des Altertums zu beruhigen: ,,We would not be understood to aim at eclipsing the munificence of Roman architecture, but justly to promote each in their proper situation...“. Um alle diese Baulichkeiten den Auftraggebern empfehlenswert zu machen, wird gern hinzugefügt — und dies finden wir von Langley bis Pugin

(1840) —, daß im gotischen Geschmack das Bauen nicht kostbarer sei als im antikischen. Der Bedarf für solche Vorlagen scheint nicht klein gewesen zu sein, denn es finden sich in den 50er Jahren neben dem Musterbuch Halfpenny's (1752) und Chippendales (1754) noch textlose Abbildungswerke von Over (1758), Decker (1759)[45] u. a. Neben den Umformungen in mehr klassizistischer, rokoko-ähnlicher oder rein manieristischer Weise zeigt sich hier auch jene Naturgotik aus verflochtenen Baumstämmen und Zweigen etwa in Decker's gothic architecture (1759) Abb. 2, die getragen von dem Geiste Rousseaus und einer Theorie Laugiers[46] über die Entstehung der Gotik, ganz besonderen Beifall und Nachahmung fand. Allen gemein ist das Umformen gotischer Motive zu neuen Bildungen durch naives Zusammenstücken einzelner nicht zusammengehöriger Teile oder durch Angleichung der alten Formen an den eigenen Geschmack. Das Problem der Stilreinheit, wie es etwa ein Jahrhundert später in Viollet le Ducs Bemühungen den Höhepunkt seines Ausdrucks findet, ist noch gar nicht erkannt. Endlich wäre noch der Geschichtstheorie Erwähnung zu tun, die in der Einleitung von Langley's Werk aufgestellt wird. Dort erklärt der Verfasser, er glaube nicht, daß die englische Gotik von den Goten stamme, da ja jedes Gebäude, das nicht nach griechischer Mode erbaut sei, ein gotisches heiße. Die heimische Baukunst des Mittelalters müsse vielmehr nach ihrer eigenen Bevölkerung ,,Saxon Architecture" genannt werden. Um das Jahr 1000 zerstören die Dänen diese sächsische Baukunst und von diesem Zeitpunkt an bis zur neuen Rezeption der Antike um 1600 baut man nach dem Muster der Trümmer, die sich auf den Ruinenstätten sächsischer Architektur noch gefunden haben ,,But why they have been called Gothic, J cannot account for". Eine romantisch-historische Erklärung, nicht unähnlich der Goetheschen Bemühung um eine ,,deutsche Baukunst", die sich scharf von den französisch-rationalistischen Naturtheorien unterscheidet, nach denen Gotik nur eine frühe Geschmacksstufe überhaupt darstellt.

Wenn unsere Schilderung auch hier manchmal über den Beginn von Walpoles Bautätigkeit schon um etliche Jahre hinausgegriffen hat, so helfen uns doch die besprochenen Vorlagewerke dazu, Strawberry-Hill im Zusammenhang mit den zeitgenössischen Geschmackstendenzen verstehen zu lernen, um so mehr als das Gebäude erst in den 70er Jahren des 18. Jhdts. vollendet wird.

Walpole (1717 1797), der konservative Umstürzler des Geschmacks, der vielschreibendste aller Briefe sendenden Lords von England, der Verfasser des meist gelesenen ,,Gotischen Romans", hat sich im Jahre 1747 ein Haus gerade in der Höhe von Twickenham an der Themse (in der Nähe von Windsor) gekauft, wo Popes Garten stand. In alten Listen entdeckt er als den Namen seines Besitztums ,,Strawberry Hill" und dies Haus ist es, das zum Gegenstand höchsten Inter-

[45]) Charles Over, Ornamental architecture in the gothic, chinese and modern taste. London 1758. Das Werk zeigt manchmal einen Höhepunkt barock-manieristischer Phantasie. P. Decker, Gothic architecture. London 1759. Ohne Text. Nur Gartentempel und Gitter. Ähnlich barocke Bildungen wie bei Over.

[46]) Laugier, Essai sur l'architecture. Paris 1753.

esses für ganz Europa werden soll. Rings um ihn her meldet sich der neue Geschmack und es muß eine seltsam plötzlich und heftig durchgreifende Stiländerung gewesen sein, von der Walpole in einem Brief vom 2. August 1750 an Horace Mann in Florenz schreibt: „J wish you could see the villas and seats here. The country wears a new face; everybody is improving their places... The dispersed buildings - J mean temples, bridges u. s. o. — are generally Gothic or Chinese, and give a whimsical air of novelty that is very pleasing [47]). (Die Daten zur Baugeschichte und die genauere Beschreibung des Hauses Strawberry-Hill — seien in die Anmerkungen verwiesen) [48]). Bis gegen Ende der 40er Jahre wird in dem höchst umfangreichen Briefwechsel die Gotik überhaupt nicht erwähnt und doch läßt der erste darauf bezügliche Ausdruck „the charming venerable Gothic" (1748, II, S. 323) darauf schließen, daß eine Auseinandersetzung mit diesem Stil schon erfolgt sein muß. Diese

---

47) Horace Walpole, Lettres, Oxford 1903. Bd. 3. Das „J mean" deutet darauf hin, daß es sich für die gothic und chinese buildings offenbar nicht um Nutzbauten, sondern nur um Zierbauten handelt. Die Verwendung der Worte „whimsical" und „novelty" verweisen auf eine Auffassung, der wir noch öfters begegnen werden und die uns bei der Frage nach den inneren Gründen der Rezeption der Gotik eine Antwort zu liefern hat.

48) Über die Erwerbung des Hauses heißt es in Short notes of my life, Lettres, Bd. I, S. XXXVIII. „In may 1747, J took a small house near Twickenham, for seven years — — — and have made great additions and improvements to it. In one of the deeds J found it was called Strawberry Hill. Eine Stelle vom 25. September 1749 (II, S. 412) weist auf den geplanten Neubau und am 10. Januar 1750 (II, S. 423) schreibt er an Horace Mann „J am going to build a little gothic castle at Strawberry Hill. Jf you can pick me up any fragments of old painted glass, arms, or anything, J shall be excessively obliged to you". In den nachsten Jahren unternimmt W. zahlreiche Studienreisen nach englischen und schottischen Landsitzen, um dort die uberall erstehende neue Gartenbaukunst und die neuen und alten Denkmale des Mittelalters kennen zu lernen. Seine Briefe sind daher eine Fundgrube für die Baugeschichte der englischen Landsitze im 18. Jahrhundert. Mit diesen Reisen verbindet W. das Sammeln von Plastiken und mittelalterlichen Glasfenstern. In einem Brief vom 22. Mai 1753 an George Montagu (III, S. 157/58) berichtet er vom Fortgang der Bauarbeiten, von der Einrichtung der Glasfenster und von der Aufstellung einer St. Georgs-Plastik und kündet dem Lord die Übersendung eines „packet of gothic" für sein Schloß zu Roel an. Eine eingehende Beschreibung des inzwischen halbwegs fertiggestellten Baues besitzen wir in dem Brief vom 12. Juni 1753 an Horace Mann (III, S. 165 ff.), der hier auszugsweise mitgeteilt werden soll, soweit er besonderes Interesse beanspruchen kann. 1. Die Südseite ist schon vollendet, sie ist die einzige regelmaßig angelegte Front. 2. Beschreibt den Garten mit dem Blick auf Twickenham, schildert wie dieser Garten mit Booten und Barken, mit Pferden, Kühen und Schafen belebt sei. 3. Die Inneneinrichtung: Zuerst der Salon, tapeziert mit „stone colour gothic paper" und geschmückt mit „Jacksons Venetian prints, which J could never endure, while they pretended, infamous as they are, to be after Titian u. s. o., but when J gave then this air of barbarous bas-reliefs, they succeded to a miracle: it is impossible at first sight not to conclude that they contain the history of Attila or Tottila, done about the very aera. 4. Höhepunkt ist die Treppe: „Jmagine the walls covered with (J call it paper, but it is really paper painted perspective to represent) gothic fretwork". 5. Bunte Glasfenster. 6. Indische Waffen, von einem Ahnen in den Kreuzzugen erbeutet. 7. Turm mit Arbeitszimmer, darin alte Glasfenster. 8. Halle mit aus Papiertapeten nachgeahmten holländischen Ziegeln. Über die Ausdehnung des Hauses haben wir folgende Angaben: 1. Das Schloß wird fertiggestellt 32 Fenster haben. 2. In einem Brief an Horace Mann, 4. Marz 1753 (III, S. 146): „As my castle is so diminutive, J give myself a Burlington air, and say, that as Chiswick is a model of Grecian architecture Strawberry Hill is to be so of Gothic". (Chiswick, Schloß des Lord Burlington 1730/36, von dem ein Spötter sagte: es sei zu klein, um darin zu wohnen, und zu groß, um es an die Uhrkette zu hängen.) Oder (III, S. 128) „For the rest of the house, J could send it you in this letter as easily as the drawing, only that J should not know to live till the return of the post". 3. Im Garten des Besitztums befand sich eine Kapelle, die eine wohlgeratene Nachahmung gotischer Bauwerke gewesen sein soll (Nr. 3 nach Eastlake a. a. O. S. 49).

haben wir uns wohl als Ahnen- und Urkundenforschung [49]) vorzustellen, die für den britischen Adel ein wichtiges Bindeglied mit seiner Vorzeit geschaffen hat. Und als Resultat dieser Studien ersteht Strawberry Hill (1750), an dem man ein Vierteljahrhundert weiter baut, dies Haus mit den perspektivisch bemalten Papiertapeten, mit der Wendeltreppe, die so zierlich ist, daß man sie in einem Brief verschicken kann, dies Haus mit der Sammlung alter Glasgemälde [50]) und Handwerkskunst, dessen Physiognomie uns am deutlichsten im ,,Gotischen Haus" in Wörlitz wieder begegnet. Die Sammlertätigkeit seines Besitzers hat hier für die Gegenstände seiner Liebe ein Magazin geschaffen, das Ziel der Neugierde für ganz Europa wurde [51]) — gegen Lösung einer Eintrittskarte war das Haus zu besichtigen —, das nach den Worten der Encyklopädia britannica ,,a bulding without parallel in Europe" darstellte, bis der ganzen Sammlung im Jahre 1842 ein unrühmliches Ende unter dem Auktionshammer beschieden war [52]). Aber wir haben uns klarzumachen, daß die Bedeutung dieses Hauses nicht in seiner ästhetischen Schönheit, sondern im Gegenständlichen lag. Was das Ästhetische betrifft, liegen uns schon aus der nächsten Zeit recht harte Urteile durchreisender Kunstfreunde vor, unter anderem von einem der vielbeachtetsten Geschmackrichter seiner Zeit, dem Prinzen von Ligne, dem Verehrer des Wörlitzer Gartens, der schreibt: ,,mais quand on voit le Grécie de plusieurs Anglais et la Gothie de Mr. Walpole, on est tenté de croire que c'est le délire d'un mauvais rêve qui a conduit leur ouvrage. J'aime autant son ,,Chateau d'Otrante" [53]) que celuis de la Tamise, qui est aussi fou et n'est pas plus gai" [54]). Auch Pückler-Muskau äußert sich nur um ein weniges freundlicher [55]). Aber es ist ja bei Walpole gar nicht ein neuorientierter Schönheitsdrang gewesen, der ihn der Gotik entgegentrieb, sondern wir stoßen hier auf eine scheinbar recht absonderliche Wurzel des Geschmackswechsels,

---

49) Eine interessante Stelle druckt Beers in seiner History of English Romanticism in the 18 th century S. 229 Anm. ab, die anzeigt, mit welcher Verachtung die Anhänger der klassischen Richtung auf die Antiquare herabblickten. Lady Luxborough schreibt an den Dichter Shenstone über ihren Nachbar, den Mr. Miller, einen Sammler von mittelalterlichen Altertümern (28. Januar 1751): ,,J imagine this poem is not calculated to please Mr. Miller and the rest of the Gothic gentlemen; for this Mr. Cambridge expresses a dislike to the introducing or reviving tastes and fashions that are inferior to the modern castle of our country".

50) Den bunten Glasfenstern wendet sich die besondere Liebe der neuen Generation zu und man vermöchte eine Geschichte ihrer poetischen Würdigung in der Literatur des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts von Mathisson über Goethe bis Heine zu schreiben.

51) Ein weiteres zeitgenössisches Urteil über Strawberry-Hill, abgedruckt bei Eastlake a. a. O. S. 48.

52) Beschreibung der verauktionierten Sammlung in the gentlemans magazin 1842.

53) The castle of Otranto wurde zuerst anonym 1765 unter folgendem Titel herausgegeben, The castle of Otranto. A gothic story. Translated by W. Marshal from the original italian of Onuphrio Muralto. Diese angeblich nach einer Mönchshandschrift des 15. Jahrhunderts edierte Schauergeschichte leitete die Literaturgattung des sogenannten ,,Gothic Romance" ein, die — wenn auch ohne tieferen Wert für die Geistesgeschichte — doch für die Geschmacksgeschichte von europäischer Bedeutung wurde. Schon 1767 erwähnt Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie das Buch (23. Literaturbrief, 17. Juli 1767) und man erinnere sich, mit welcher Achtung Goethe des öfteren von dem eigentlichen Spätling jener Literaturgattung, von Walter Scott, spricht. Bei der Abfassung des Buches war Walpole sein Haus Strawberry-Hill offenbar von Anregung (Brief an W. Cole, 9. März 1765).

54) Prince de Ligne, mémoires et mélanges, 1823 Bd. I S. 359/60.

55) Fürst Pückler-Muskau, Briefe eines Verstorbenen, 1831 Bd. 4 S. 364. S. auch Anm. 160.

die uns sowohl von Walpole selbst als auch von Macaulay, (der einen Essay über des Lords Briefe an H. Mann schrieb), bestätigt wird und die als eine der Gründe zur Rezeption der Gotik in ihrem ersten Stadium durchaus zu beachten ist die Langeweile [56]. Macaulay schreibt: „If we were to adopt the classification which Akenside has given of the pleasures of the imagination we should say that with the Sublime and the Beautiful Walpole had nothing to do, but that the third province, the Odd, was his peculiar domain" [57]. „Odd" das Seltsame, das Absonderliche, sagen wir ruhig das Nochnichtdagewesene, wird bei Walpole, dem Shakespeares Sommernachtstraum nie geleuchtet hat [58], nicht aus dämonisch-erregten Gemütstiefen gezeugt, sondern es ist eine Sensation, ein Kitzel für die an faden Verstandsregeln und einer lauen Ethik allzu überfütterten Sinne. Das vorerst nur Geahnte eines verlorenen Zeitalters gibt der wenig geübten Phantasie Spielraum für ihre Märchen und das Mystische wird mystifiziert. Daß nämlich Walpole die Gotik in diesem Sinne auffaßte, davon haben wir mehr als einen Beweis. Wenn wir von den Gespenstern, dem Kettengeklirr und dem Stöhnen der Gefangenen im „Schloß zu Otranto" absehen, Romanallüren, die schon von Smollet in die Literatur eingeführt wurden [59], so ist uns ein ernsterer historischer Beleg ein Brief an H. Mann vom 27. April 1753 [60], indem er den Freund über das Wesen der Gotik aufklärt, diesen „venerable barbarisme" (im Gegensatz zu „true taste"), der sich wohl dazu eignet, dem Haus einen Schein mönchischen Daseins zu verleihen, in dem das Hell-Dunkel (the gloomth) alter Klöster und Kathedralen dämmert, nicht aber den Gartenstil zu bestimmen, der ganz die Heiterkeit der Natur widerspiegeln solle. Es ist von höchstem Interesse, hier den Bedeutungswandel eines Wortes bei gleichbleibendem sprachlichen Ausdruck zu verfolgen. Immer noch sind „gotisch" und „barbarisch" dasselbe, aber während es manchmal in tadelndem Sinne gebraucht und etwa eine Geschmacklosigkeit in fast gedankenlos herkömmlicher Weise „Gothizism" genannt wird, treten daneben doch Ausdrücke, wie das eben erwähnte „venerable barbarisme" auf und an anderer Stelle heißt es mit dem nämlichen Epitheton von der Gotik sie sei „charming"(!) und „venerable". Wir stehen an der bedeutsamen Schwelle, da der sprachliche Ausdruck unter dem Zwang neuer Anschauungen seinen Sinngehalt verändert.

Jene Atmosphäre eines dunkelschaurigen Geistes, zu dem man sich andererseits in echt rationalistischer Weise in angenehm-gesichertem Gegensatz fühlt (ebenso

---

[56]) Den ersten Hinweis auf dies scheinbar ebenso unhistorische wie menschliche Argument verdanke ich einem Gesprach mit dem Hamburger Anglisten Professor Emil Wolff.

[57]) Macaulay, Essay's Bd. II S. 91. Zit. Möbius S. 22 in The gothic Romance, Leipziger Diss. 1902 (rein philologische Materialsammlung).

[58]) Walpole, Lettres III S. 228. 23. Febr. 1755 an Bentley. „Shakespeare's Midsommernightsdream which is forty times more nonsensical than the worst translation of any italian operabook".

[59]) Th. Smollet, the adventures of Ferdinand count Fathom (1753).

[60]) Walpole, Lettres III S. 151. „J perceive you have no idea what Gothic is; you have lived to long amidst true taste, to understand venerable barbarism. You say, you suppose, my garden is to bee gothic too. That can it be. Gothic is merely architecture and as one has a satisfaction in imitating the gloomth of abbeys and cathedrals on ones house, son one s garden, on the contrary, is to be nothing but riant and the gaiety of nature". Hierzu Burkes Charakteristik der Natur als „smoothness" zit. Gothein Bd. II S. 373.

wie die Heiterkeit des Gartens mit der Schwermut der Architektur kontrastieren soll), jenes halb Wirkliche, halb nur Geahnte, jenes Verschwimmen der Grenzen zwischen dem gegebenen Objekt und dem phantasierenden Subjekt ist die psychologische Sphäre, aus der dieser Wortwandel, aus der die sentimentale Neugotik des 18. Jahrhunderts verstanden werden muß und es ist nicht ohne Bedeutung, daß Walpole zuweilen von Gegenständen erklärt, sie seien „romantisch“ [61]). „Romantisch“ nämlich ist die Situation, „sentimental“ die ausgelöste Empfindung. „Romantisch“ im Sinne des sentimental-rationalistischen Engländers würde eine Szene dann sein, wenn in ihr der Gegensatz zwischen ewig junger Natur und vergänglicher Menschenwelt [62]), zwischen Schwermut und Fröhlichkeit [63]), zwischen Bewegung und Ruhe zum Ausdruck kommt. Ruinen inmitten blühenden Wildwuchses lenken den Sinn auf die Vergänglichkeit, künstliche Gefängnismauern den Geist auf die besseren Zeiten der Gegenwart [64]), eine Urne am vorbeirauschenden Bach verknüpfen Zeit und Ewigkeit im Sinnbild. Was diese „romantische“ Empfindungswelt von der deutschen Romantik (in ihren besten Vertretern) unterscheidet, ist ihr durchaus passives Verhalten gegenüber den beschworenen Gegensätzen, die eine Einheit lediglich im ästhetischen Genießen der empfundenen Zwiespältigkeit erhalten. Diese Menschen, bereits in ihrer kulturellen Gleichgewichtslage erschüttert, suchen weder klare Entscheidung für die menschlich-irdische Hemisphäre im Sinne des deutschen Neuhumanismus noch „universale Verknüpfung“ oder Lösung der Gegensätze im „ironischen Spiel“, die Grundkräfte deutscher Romantik, sondern Zwiespalt der Welt löst sich in Betrachtungen der denkenden und in Tränen der empfindenden Seele. Die deutsche Romantik in ihren schwächeren Vertretern, wie etwa Fouqué steht durchaus im Zeichen jener Früh- und Unterstufe echter Romantik, während den führenden deutschen Romantikern ganz im Gegensatz hiezu ein tiefes Ungenügen, eine unstillbare Sehnsucht zu höherer Einheit innewohnt. Aber die Grundlagen für die sehnsüchtige Rückwärts- und Aufwärtswendung nordischer Romantik sind zeitlich wie wesensgemäß in der Vorform einer passiven, leidend-genießenden, verzichtenden, feminin-orientierten Rezeption von Natur und Geschichte zu suchen. Aus ihr allein werden wir das Wesen der sentimentalen Gotik des 18. Jahrhunderts und ihren Unterschied von der romantischen Gotik des frühen 19. Jahrhunderts verstehen lernen, auch wenn beide Strömungen zuweilen ineinander einmünden und genug der individuellen Verfärbungen zu beobachten sein werden.

Diese romantisch-sentimentale Frühstufe, durchwirkt von den Elementen barock-rationalistischer Tradition, bestimmt das Gesicht des englischen Gartenbaues und seiner Stimmungsarchitektur unter geringen Veränderungen bis zum Anfang der 90er Jahre. (Die Malerei und Graphik tritt mit Blakes Symbolismus und mit Boydells

---

[61]) Walpole, a. a. O. III S. 115, „the drawbridges are romantik to a degree“. Zur Ethymologie des Wortes „romantisch“ siehe auch die für unser Thema aufschlußreiche Arbeit von Logan Pearsall Smith, Four words: romantic, originality, creativ, genius. S. P. E. Tract No. 17 Clarington Press 1924.

[62]) Sulzer, „Theorie der schönen Künste“. 1771. Art.: „Ruinen“.

[63]) Siehe Walpoles Definition des Kontrastes zwischen Garten und Haus Anm. 60.

[64]) Entwurfe zu solchen Verließen finden sich im Ideanmagazin fur Liebhaber von Garten, Leipzig 1797. 2. Aufl. herausgegeben von J. G. Grohmann.

„Shakespeare Gallerie" erst in einem späteren Zeitpunkt als Mystizismus und Historienmalerei in den Kreis verwandt orientierter Bestrebungen.) William Chambers Garten zu Kew in Surry, dessen Ansicht uns in einem vortrefflichen Kupferwerk vorliegt [65], ist mit seiner „smoothness" und den dazu kontrastierenden Moscheen, Tempeln und seiner Kathedrale nur das Beispiel und Vorbild für eine außerordentlich große Anzahl ähnlicher Schöpfungen [66]), die sich über ganz Europa verbreiten. Nicht zufällig wird uns bei der Gesamtansicht des Gartens (T. 37) mit seinen lässig durch Kanäle treibenden Fluten, den geschwungenen Brücken, den künstlich aufgeschütteten Hügeln, den isolierten Baumgruppen und den flachen Ufern das Bild von Wörlitz beschworen. Kein Interessierter, konnte er nicht persönlich Englands Neuschöpfungen besichtigen, vermochte an Chambers Publikation vorbeizugehen. Walpole, Chambers und Brown auf dem Gebiet der Landschaftskunst, dazu die Natur- und Landschaftsdichtung, der durch Walpole geschaffene Gotische Roman, die Ossianfälschung Macphersons, die dichterischen Urkundenmystifikationen des angeblichen Mönches Rowley durch Chatterton, Youngs Geniebegriff und endlich die in Homes „elements of criticisme" theoretisch niedergelegten Grundsätze der Natürlichkeit verbunden mit den Rousseauischen Maximen, rütteln am überkommenen Bau des antik-französisch erzogenen internationalen Geschmackes, werden von den übrigen Nationen konzipiert und führen im Zusammenhang mit der französischen Revolution und dem Auftreten neuer, bedeutender Persönlichkeiten zum Zusammenbruch und Neubau der europäischen Geisteswelt [67]).

Noch kann die im Verein mit der Sentimentalität und Natürlichkeitssucht [68]) auftretende Rezeption fremder Stile und damit eine solche der Gotik nur mit dem Negativum gedeutet werden, das ihr Walpole selber in seinem Ausspruche verlieh — „pursuit of variety" [69]). Doch erst die willige, weichliche Hingabe an Landschafts- und Vergangenheitsträume führen in unserem Fall, behaftet mit allen revolutionären Kennzeichen einer Desorganisation, die Möglichkeit neuer Kräftebildungen herauf. Wie die neugewonnenen Kräfte gegen Ende des Jahrhunderts auch in England ein zweites Stadium der Neugotik entwickeln, wird dann zu besprechen sein, wenn wir den nämlichen historischen Moment im übrigen Europa erreicht haben. Daß diese fort-

---

65) William Chambers, Plans elevations and perspective views of the gardens and buildings at Kew in Surry 1763.

66) Beispiele englischer Schlössergotik bei Eastlake a. a. O. S. 55 ff. und C. Gurlitt. Besonders Cossey-Hall-Kapelle, Belhus, Beeston-Hall 1786.

67) Sehr schön formuliert dies C. Gurlitt, Geschichte des Barocksstils, Stuttgart 1887 S. 390/91. „Die gläubige Vertiefung und nordische Sinnigkeit der Romantik begann vom außersten Nordwesten den Kriegszug gegen die Formvollendung und Gedankenklarheit, welche vom fernsten Südosten, aus Griechenland kommend, wahrend eines Jahrtausends das vom Germanentum verjungte Europa beherrscht hatte".

68) Goethe im „Triumph der Empfindsamkeit": „Und weil der Prinz so sehr daran gewöhnt ist, wie er denn in jedem Lustschloß seine Natur hat, so haben wir auch eine Reisenatur, die wir auf unseren Zugen uberall mit herumfuhren. Unser Hofetat ist mit einem sehr geschickten Manne vermehrt worden, dem wir den Titel Natur-Meister, directeur de la nature, gegeben haben". (Soph. Ausg. 1. T. Bd. 17 S. 20.)

69) Sehr aufschlußreich folgende Stelle: „Still, there is a more imminant danger that threatens the present as it has ever done all taste — J mean the pursuit of variety. — The gigantic, the puerile, the quaint and at last the barbarous and the monkish, had each their successive admirers". Walpole, Anecdotes of painting, London 1889. Bd. III, S. 89.

geschrittenere Auffassung der Gotik auf dem Kontinent aber überhaupt statthaben kann, ist nur durch die Aufnahme des englischen Gartenstils und seiner Geisteswelt zu verstehen.

II.

Jetzt werden uns auch in Deutschland Erscheinungen wie Wörlitz und Wilhelmshöhe (Löwenburg) ihrem Gehalt nach völlig verständlich sein, die uns ja ursprünglich auf England verwiesen haben. Neben die persönlichen Beziehungen, die deutsche Fürsten mit England verbanden und sie zu Reisen dorthin veranlaßten, treten die englischen in Deutschland viel gelesenen Gartenpublikationen und vor allem die dadurch ins Leben gerufene einheimische Literatur zu diesem Thema.

Im Zusammenhang mit dieser literarischen Verbreitung englischer Ansichten über Natur und Kunst und völlig durch sie veranlaßt, beginnt die Anlage von englischen Parks und damit von neugotischer Architektur in Deutschland.

Das Nauener Tor zu Potsdam muß mit dem Entstehungsdatum 1755 als ungewöhnlich frühes Dokument betrachtet werden, wenn man bedenkt, daß der erste englische Garten in Deutschland 1750 angelegt wird [70]). Diejenigen Gebiete, denen eine besondere Beziehung nach England durch handelspolitische oder dynastische Verknüpfung zukommt, gehen dem neuen Geschmack voran. Schleswig-Holstein, Hannover und Hessen-Cassel verändern das Gesicht ihrer Gärten und damit mag da und dort Kapelle, Ruine oder Gartensitz Zierformen im gotischen Geschmacke erhalten haben. Niemand wird sie mit viel größerer Anteilnahme betrachtet haben, wie seine Moschee oder seine Grotte. Es handelt sich nur um Beigaben für die empfindsame Szenerie. Neben den Vorlagebüchern kommen für solche Zwecke als weiteres Anschauungsmaterial die Gartenkalender in Betracht, denen damals ein nicht geringes Interesse der gebildeten und hauptsächlich vermögenden Kreise sich zuwendet. Außer den frühen gehaltvollen Äußerungen A. W. Schlegels [71]) zu diesem Thema besitzen wir eine ausführlichere Besprechung Schillers zum „Taschenkalender für das Jahr 1795 für Natur- und Gartenfreunde“ [72]), dessen Interesse vor allem dem Garten Hohenheim bei Stuttgart gilt. Im ganzen wird man sagen können, daß von 1750 bis 1780 noch die englische und französische Gartenanlage nebeneinander herlaufen, denn während einerseits im Jahre 1757 der Park zu Schwetzingen teilweise nach altem Muster angelegt wird, was Hirschfelds heftigen Tadel findet oder derselbe uns erzählt, daß 1780 die Gärten in Berlin und Dresden noch meist französisches Aussehen tragen, werden andererseits 1765 große englische Gärten zu Marienwerder und Harbke (bei Helmstedt) angelegt [73]) und 1768 wird die Anlage des Parks von Wörlitz in Angriff genommen. Ausdrückliche Erwähnung findet bei Hirschfeld, der sonst in seinem Urteil über Neuschöpfungen neugotischer Architektur sehr zurückhaltend ist, eine Kapelle in „alt-

[70]) Schrobber bei Hameln durch Otto von Münchhausen. Nach Friedrich Kammerer, Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert. Berlin 1909. Enthalt auf S. 28—30 zahlreiche wertvolle Literaturhinweise auf unser Problem.

[71]) Anm. zu H. Walpoles, Essay on gardening, Übersetzung in Walpoles Schriften. Leipzig 1800 Bd. 1.

[72]) In Friedrich Schillers gesammelte Werke, Gothaer Sakular-Ausg. Bd. XVI S. 271 ff.

[73]) Nach Kammerer a. a. O. S. 217.

gotischem Geschmack", die 1782 im Park zu Gotha angelegt wird [74]. Den entscheidenden Anstoß erfährt die Bautätigkeit und damit überhaupt die Bauneigung für die deutsche Vergangenheit durch die Errichtung des ,,Gotischen Hauses" im Garten zu Wörlitz.

Wenn man heute das seltsame Gebilde betrachtet, wird dem Beschauer die eingehende Besprechung eines solchen Gebäudes, das mit Baukunst wenig zu tun hat, als überflüssig erscheinen. Diese nachträgliche ästhetische Bewertung kommt für die historische Betrachtungsweise nicht in Frage; ihre Aufgabe ist es, sich gerade an das zu halten, was die Zeitgenossen selber als Repräsentation ihres Kunstwollens betrachtet haben.

In dem kleinen Residenzstädtchen Dessau wurde im Miniaturformat der europäische Kampf zwischen Antike und Gotik ausgefochten, der weniger der Streit zweier Stilprinzipien war, als ein Kampf von Weltanschauungen. Dabei fühlen sich die Gegner menschlich aufs innigste verbunden — was der Auseinandersetzung vielleicht gerade ihr Gewicht verlieh — denn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf (1736–1792) und Leopold Friedrich Franz Fürst von Anhalt-Dessau (1758—1817) sind ein sich aufs schönste ergänzendes Freundespaar, nicht unähnlich in ihrer Beziehung der zwischen Karl August und Goethe [75]. Hier bewegt uns gerade ihre Gegensätzlichkeit. Erdmannsdorf, der Dessau sein klassizistisches Aussehen verliehen hat, wandelt ganz in Bahnen Winkelmannisch-Goethescher Antikenverehrung. Durch Reisen in Italien wird ihm Antike und südliche Bauform überhaupt vertraut, durch Reisen in England treten ihm als entscheidende Anreger William Chambers und die Brüder Adam nahe. Palladianismus bei Chambers, römischer Imperiumsstil durch das Malerauge Piranesis gesehen bei Adams werden von Erdmannsdorf mit Entzücken aufgenommen. Der Fürst hingegen, dessen Begleiter Erdmannsdorf war, hat auf dieser Reise (1763) noch ganz andere Dinge gesehen. Er genoß und lernte nicht nur die feine Geselligkeit des Landes, sein Auge fiel auf die mittelalterlichen Werke und er wird da und dort auch schon Gärten und Gartengebäude in ,,verbessertem gotischen Geschmack" wahrgenommen haben [76]. Diese Neigung ist keine dynastische Caprice, sondern der Ausdruck seiner schwärmerisch-religiösen Natur, die hier die Denkmale erhabener Religiosität und stolzer Adelsherrschaft vertraut ansprachen [77]. Eben nur seltsam, daß man zu diesem Zweck nach England reisen mußte. Wie sehr sich nach seiner Heimkehr der Fürst als Repräsentant des Mittelalterlichen fühlte, geht aus einer klaren Formulierung hervor, die einem Gespräch mit seinem Hofprediger und Biographen Reil entstammt [78]. ,,Wir (Goethe und der Fürst) besprachen diesen Gegen-

[74] Hirschfeld a. a. O. Bd. 5 S. 360. Eine Abbildung, Gartenkalender auf das Jahr 1782. Der Park enthält auch den frühesten streng klassizistischen Bau in Deutschland, Erdmannsdorfs ,,Dorischen Tempel" von 1769.

[75] E. P. Riesenfeld, Erdmannsdorf. Der Baumeister des Herzogs Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau. Berlin 1913.

[76] Über die Reisestationen gibt das handschriftliche Tagebuch des herzoglichen Reisebegleiters, des Herrn v. Behrenhorst (Herzogliche Bibliothek, jetzt Landesbücherei Dessau) Auskunft, das dieselben genau verzeichnet. Auffällig bleibt, daß Strawberry-Hill sich nicht erwähnt findet.

[77] ,,Doch war es vor allem die gotische Baukunst, die den Fürsten in England unwiderstehlich an sich zog. Ihr religiöser Charakter, der in dem seinen Anklang fand — — —". Reil a. a. O. S. 26.

[78] Reil a. a. O. S. 26/27.

stand oft, Griechen und Römer sollten entscheiden, und Clérisseau selbst den Ausschlag geben, aber ich hielt es mit den Goten und Erwin von Steinbach." [79]) Seine Kenntnis der Gotik aber leitete der Herzog von dem Tage her, da er England gesehen. Darin war er seiner Meinung nach Goethe voraus, der dies Land nie kennen gelernt hatte [80]). Fünf Jahre nach der englischen Reise beginnt man mit der Anlage des Parkes zu Wörlitz (1768). 1769 beginnt der Schloßbau. Die verschiedenen Tendenzen prallen aufeinander. Der Herzog will ein gotisches Gebäude errichten lassen — so erzählt uns Reil — und nur den vereinten Bemühungen von Erdmannsdorf und Winckelmann gelingt es, den Bauherrn von seinem Plan abzubringen. Er wird sich am Park schadlos halten. Allerhand gotisches Kleinzeug wird durch den Garten gestreut und zu Beginn der 80er Jahre weiß uns Hirschfeld (V. S. 360) zu melden: „Auch liebt man das Gotische mehr, als der Charakter der Anlage zu verstatten scheint; fast alle Gebäude, große und kleine, werden nach dieser Bauart aufgeführt". Dieser Garten [81]) ist ein getreues Abbild der Geschmacksneigungen seines Herrn. Das Grundmaterial, das man zur Verfügung hat, bieten Weide und Wasser. Diesen Stoff verwendet man dazu, Idyllen zu schaffen. Große Durchblicke sind nicht allzu häufig. Dagegen werden stille Inseln der betrachtenden Einkehr und der lösenden Empfindung geschaffen: Urnen, Grotten mit eingelassenen Sinnsprüchen, Tempelchen, Kanäle, Rousseau- und Herder-Inseln, ein Vulkan, ein Labyrinth, eine Kettenbrücke sind die beliebten Requisiten. Man bildet künstlich eine Natur, die dadurch erst Natur wurde, daß das Moment der Zeit in Gestalt von Urnen, Ruhesitzen usw. hinzutrat. Das Naturgefühl bleibt hier seinem Grundgehalt — nicht seiner beabsichtigten Tendenz nach — ein anthropozentrisches. Dabei wird durchaus im Sinn der Schillerschen Definition des „Sentimentalischen" ein Gegensatz von Natur und Mensch empfunden. Wehmut, Trauer, Skepsis — bei allem Vernunftoptimismus — melden sich vornehmlicher als wahre Erdenlust. „Mein Lieblingsplatz" heißt eine Zeichnung von Rehberg im Louisium bei Dessau, die den Geist widerspiegelt, mit dem der Wanderer diesen Park genoß. Die edle Dame mit dem Federhut blickt wie gebannt in das strömende Wasser des Flusses, während der linke Arm sich an einer die Flut überschattenden Trauerweide stützt. Das Blatt wird zu Zwecken der Stimmung mit dem Pinsel gewischt, so daß die Szene wie hinter einem Schleier vor sich zu gehen scheint. „Mein Lieblingsplatz" — Spiegelung der Schönheit in der vorbeirauschenden Ewigkeit. Dieses auf einem Paravant.

Der Park, uns mehr wie eine Addition von Kleinformen erscheinend, ver-

---

[79]) Dieser Satz erhellt zugleich die Komplikation eines geschichtlichen Ablaufs. Durch wen war denn der Name Erwin von Steinebachs dem Fürsten und mit ihm jedem gebildeten Deutschen bekannt geworden? Eben durch den Hymnus „Von deutscher Baukunst" des jungen Goethe, der es jetzt mit Clérisseau und der Antike hielt; der den Früchten seines eigenen Werkes entfremdet, sich mit Widerwillen von ihnen abwendete. Es mag dem Fürsten wohl im Augenblick der Rede nicht zum Bewußtsein gekommen sein, daß er Erwin gegen seinen eigenen Entdecker in Schutz nahm.

[80]) Zitat bei Riesenfeld a. a. O. S. 24.

[81]) Zeitgenossische Abbildung bei August Rode, Beschreibung des Landhauses im englischen Garten zu Wörlitz, Dessau 1788.

fehlte seine Wirkung nicht — seine Berühmtheit wurde international. Der Abbee Delille besingt ihn in seinem Gartengedicht, der vielgereiste Prinz de Ligne stellt ihn an die Spitze aller Gärten, die er erblickt hat, Mathisson — der Schützling der Herzogin — findet hier die Heimat für seine ossianischen Melancholien, Goethe



Abb. 3. Wörlitz. Gotisches Haus.

erwähnt seiner entzückt in einem Brief an Frau Stein und natürlich, dieser Garten mußte auch den Romantikern Zuflucht gewähren. Novalis weilt hier als Leidender wochenlang und Sophie Mereau besingt ihn in artigen Reimen. Es sind nicht wenige aus der Zahl bedeutender Namen, die hier zu Gaste weilten [82]. Ein behaglicher gotischer Gasthof sorgte für die Reisenden.

Die Krönung seines Werkes war für den Fürsten die Errichtung des „Gotischen Hauses" (Abb. 3 u. 4). Was ihn dazu trieb, erzählt uns der Freund und Biograph Erdmannsdorfs von Rode in Worten, die ganz aus dem Geist des „Vater Franz" geboren sein mögen: „Das Schloß zu Wörlitz stand da im Schmucke griechischer Baukunst. Garten und darin angebrachte Gebäude sprechen aus, wie der Urheber

[82] Eingehend aufgeführt bei Wilhelm Hosaus, Wörlitz, Dessau 1902. 3. Aufl. S. 78/83. Anm. 21—29.

sich die Kenntnisse seiner Zeit zu eigen zu machen gewußt und sein Talent dadurch zu schönen Schöpfungen ausgebildet. Zufrieden, in seinem Werke sich selbst der Mitwelt gezeigt zu haben, faßte er jetzt den Entschluß, sich aus derselben gleichsam zurückzuziehen und in der Mitte seiner ruhmvollen Vorfahren mit der Vorwelt sich selbst zu leben. Er erbaute das Gotische Haus und versammelte darin um sich alles, was dazu dienen konnte, seinen Geist in die Vorwelt zu versetzen [83])". Sollte es also auf der einen Seite Wohnzwecken dienen – beim Erdmannsdorfschen Bau hatte der Herzog ja auf seine Wünsche verzichten müssen – so benötigte der Fürst andererseits auch Räume, in denen er seine Sammlung alter



Abb. 4. Wörlitz. Gotisches Haus.

Gemälde und Glasfenster unterbringen konnte. In deren Beschaffung war Lavater (auch der Kunstagent Goethes für dessen Dürersammlung) sein Berater, mit dem er durch Basedow und seine eigenen pädagogisch-religiösen Bestrebungen bekannt geworden war. Damit begegnen wir das erste Mal einem Namen (und einem Kreis von Menschen), der für die Geschichte der Wiederentdeckung des Mittelalters von besonderer Bedeutung ist. Er wird uns bei der Besprechung von Tischbeins historischen Malereien noch einmal vorkommen. Eine bedeutende Sammlung von gotischen und Renaissance-Glasgemälden, die meist aus der Schweiz stammen, hat

[83]) August von Rode, Das Gotische Haus zu Wörlitz, Dessau 1818, ist ein umfangreich angelegter Katalog samtlicher im „Gotischen Haus" befindlichen Kunstwerke mit unbedenklichen Zuschreibungen an Dürer und Kranach.

er für den Fürsten angelegt. Die übersandten Stücke begleitet zuweilen ein Verslein, das den erwachenden Nationalgeist deutlich verrät [84]).

Das Gebäude wird also unter Einbeziehung eines dort stehenden Gärtnerhauses aufgeführt (daher der unübersichtliche Grundriß), aber natürlich nicht von Erdmannsdorf, sondern von Franzens Kammerdiener Georg Christoph Hesekiel (1732 1818), (der inzwischen zum Garteninspektor und Oberbaudirektor avancierte), unter planender Mitwirkung des Fürsten [85]). Dabei ist der klassizistisch gelb getünchte Teil der ältere, (mit dem die Jahreszahl 1773 tragenden Grundstein neben dem heutigen Eingang), der Backsteinbau mit den barocken Giebeln im Halfpenny'schen Geschmack, mit dem aufdringlichen Kontrast der gipsartig aufgetragenen Ornamente und dem roten Backsteingrund der jüngere vom Jahre 1793.

Wenn die beiden Erbauer überhaupt eine bestimmte historische Nachahmung planten — wofür uns aber kein einziger Beleg zur Verfügung steht — so wird man in der roten und weiß gefugten Backsteinfront (der heutigen Rückseite) mit dem rundbogigen, breiten Fenstern in Kielbogenfüllungen unschwer englische Reminiszenzen erkennen, während die heutige Hauptfront deutlicher den gewünschten klosterartigen Eindruck hervorruft und die Kielbögen über den Fenstern und die Zwerggalerien unter der Dachschräge der Seitenflügel eher an sarazenisch-normanische Bauten denken lassen. Die Form war jedenfalls beliebt, denn sie wandert in ähnlicher Weise noch 10 Jahre später als Vorlage in das „Magazin des guten Geschmackes". Im Grunde ist es aber sehr gleichgültig, woher diese Formen stammen, denn es sollte ja offenbar kein historisch getreues Werk sondern ein in der Stimmung gotisches Refugium für den Herzog geschaffen werden. Darin geht es zusammen mit den Vorlagen eines Halfpenny, der die neue Gotik in „verbessertem Geschmack" erstehen ließ. Ein originelles Musterbeispiel dieser Illusionsgotik, der wahrlich kein Funken echt mittelalterlichen Formengefühs innewohnte, ist das Mittelportal der jetzigen Hauptfront. Es bedarf einer sichtlichen Anstrengung bis die flach in der Mauer liegende pfeilergerahmte Tür nach oben in einem aufgeklebten Kielbogen sich zu verjüngen vermag. Es verlohnte nicht solch ein Detail zu besprechen, wenn nicht an ihm das Formengefühl der Erbauer so deutlich zutage träte. Die Art der Profilierung mit glatten, kaum aus der Mauer tretenden Bändern, das Torfenster darüber in Segmentbogenform, die Abmessungen verbinden diese Türe mit einer ganzen Reihe Erdmannsdorf'scher gräzisierender Portale [86]). Der Stilcharakter wird also hier wie auch sonst am

---

[84]) Zu einem Bild Friedrich des Weisen von Kranach:
„Frommes, treues Gesicht, so derbdeutsch, fest und so mannhaft
Send im Gotischen Saal ein geistiges Lächeln dem treusten
Arges nicht kennenden Fürsten, der mir so fern und so nah ist".
Zit. Adolf Hartmann, Wörlitz, Dessau 1913. Man denkt beim Worte „derbdeutsch" an Goethes Ausdruck vom „holzgeschnitztesten Albrecht Dürer".

[85]) Baugeschichte: „Nach und nach, aber in sehr entfernten Zwischenräumen, wurde dies Haus vergroßert und gleichsam in einen Rittersitz verwandelt. Zuerst wurde der Treppenturm angebaut; dann der Korridor mit dem Schlaf- und Wohnzimmer, samt dem Rittersaal mit den beiden Zimmern zunächst dem Fenster, darauf neue Türme, und endlich die zwei Zimmer rechts und links beim Eintritt in den Rittersaal". Rode, Wörlitz, Gotisches Haus, S. IV.

[86]) Z. B. Abbildung bei Riesenfeld a. a, O. S. 112 und 120. Schloß Luisium.

gesamten neugotischen Außenbau des späten 18. Jahrhunderts nicht durch die Konstruktionsformen, sondern durch die Ornamentik herbeigeführt. Ein solches Widerspiel von Ornament und Konstruktionsform, von innerem Formzwang und bewußter, anderslaufender Kunstabsicht führt typischen Manierismus herauf, dessen Gebilde in den verschiedenen Jahrhunderten wesensverwandte Züge tragen. Daher ist es kein Zufall, daß die Portalfront von Wörlitz eine gewisse innere Ähnlichkeit mit einem Bau der manieristischen Jesuitengotik um das Jahr 1600 besitzt, nämlich mit der ehemaligen Jesuiten Kollegskirche zu Tournai [87]). Die Fenster schwimmen in der Wand ohne Halt, Symmetrie ohne Spannung teilt die Fläche, sogar die klassizistische Pyramide statt der Fiale finden sich hier wie dort. Oder etwa der Triglyphenfries, der die ehemalige Jesuitenkirche von Luxenburg umläuft, und die typische Umrandung ihrer Fenster, die solche Bauten zu den nächsten Verwandten der klassizistischen Gotik des 18. Jahrhundert stempeln. (Abb. 14 bei Braun). Freilich handelt es sich einmal um das allmähliche Nachlassen der stilbildenden Kräfte der Gotik, das andere Mal um die bewußte Neuaufnahme. Da es aber in beiden Fällen zugleich um ein Widerspiel klassischer und gotischer Tendenzen geht, so ähneln sich formal die Resultate. Soweit die Ornamentik nach alten Vorlagen kopiert wird — und dies geschieht teilweise wenigstens nach englischen Vorlagebüchern [88]) — gelingt zuweilen eine Detailform, wenn sie nicht den „Verbesserungen" im Sinne eines „veredelten Geschmackes" anheimfällt. Solche „Verbesserungen" zielen dann meist darauf hin, die angewendete Spitzbogenform nochmals mit einer schmalen, schwach profilierten Leiste zu randen und nach Möglichkeit die Gesamtform einem Rechteck einzuschreiben. Freies Ausströmen der Ornamentik begegnet einzig in Chippendales vom Geiste des französischen Rokoko gespeisten Entwürfen und in den böhmischen Klosterkirchen. Einen einheitlicheren und darum günstigeren Eindruck vermag nur die Inneneinrichtung hervorzurufen [89]). „Und versammelte darin alles, was dazu dienen konnte, seinen Geist in die Vorwelt zu versetzen." Also wurden die Wände der Vorhalle zum Rittersaal mit den in die Wand eingelassenen Abbildungen bedeutender gotischer Bauwerke geschmückt, unter denen sich zwar englische und französische Architektur genug und auch der Dom von Mailand aber kein einziger deutscher Bau findet. Also wurde der Rittersaal mit einer Art von flachem blau und gold sternbemalten Tonnengewölbe aus Holz gedeckt, wurden die Wände holzgetäfelt, dunkles Mobiliar herbeigeschafft und teilweise nach altem Muster angefertigt [90]), die Fenster mit farbigem Glas heimelig

---

[87]) **Abgebildet bei Joseph Braun, Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte** des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance. Ergänzungsheft zu den Stimmen aus Maria-Laach. **Freiburg 1907, Seite 23.**

[88]) Im Nachlaß Erdmannsdorfs (resp. des Herzogs) fanden sich die Vorlagewerke von Langley **und Halfpenny. (Nach mündlichem Bericht des Herrn Landeskonservators Dr. Grote.)**

[89]) Ein genaues Verzeichnis des Mobiliars bei Rode, Wörlitz, 1818. 1788 vermag Rode in seiner Beschreibung des Landhauses im englischen Garten zu Wörlitz noch keine Schilderung des Innenbaues zu geben, da er noch unvollendet. Immerhin weiß er darüber schon zu verraten: „Man bemerkt daran all das Mühsame, Gezierte, Seltsame und einigermaßen Abenteuerliche, mit der unbegreiflichen Ver**schwendung der Arbeit, welches den gotischen Geschmack charakterisiert".**

[90]) Mehrere Male findet sich eine im Ornament gotisierende Truhenbank, die ganz auf eigene Erfindung zurückgeht, während die Stühle in der Grundform an Chippendales Entwürfe erinnern. Bei

getrübt, bis eine Stimmung des Bürgerlich-Intim-Gemütlichen erreicht war, wie sie mehr als ein zeremonienermüdeter Potentat gegen Ende des 18. Jahrhunderts als höchstes Glück ersehnte. Davon mochte dann ein Mathisson, Anhalt-Dessauischer Hofrat, in seinem „Mondscheingemälde" (Schriften Bd. 1, 1825 S. 139) singen:

(Der Mond) — — — —„bestrahlt die düstern Eiben
Der kleinen Meierei
Und hellt die bunten Scheiben
Der gotischen Abtei".

Daß diese Inneneinrichtung jedenfalls für glücklicher als die von Strawberry-Hill gehalten wurde, das beweist uns der Lobeshymnus, den der geschmäcklerische Prinz von Ligne darauf anstimmt [91]), der doch über Walpoles Schöpfung nicht gerade begeistert geurteilt hatte. Man muß wissen, daß zu dem psychologischen Gehalt gotischer Empfindungen, wie man sie um diesen Zeitpunkt verstand, der „air mysterieux" gehört, von dem der Prinz spricht, ein Bestandteil jenes wohlig Gemütvollen, ohne den man — auch als Vernunftwesen — nicht auskam, was des Herzogs Hofprediger in einer ungemein bezeichnenden Wendung so ausdrückt: „Man könnte sagen, wie sein (des Herzogs) Baustil, war auch seine Religion, eine Verschmelzung des dunkel-gehaltenen, gemütlich erhabenen Gotischen mit dem hellen und heiteren Griechischen . . . [92])" Noch heute bleibt von Wert die bedeutende Gemäldesammlung (jetzt teilweise im Palais Reina) und die wichtige Kollektion von Glasgemälden, meist schweizerischer Herkunft [93]).

Später (1806 bis 1812) läßt der Herzog dann eine Reihe von Dorfkirchen, vor allem die Kirche von Wörlitz im neuen gotischen Geschmack umbauen [94]). In ihr konnten seine religiösen Träumereien zur Ruhe kommen, deren Gehalt den pietistischen Neigungen eines Wackenroder so verwandt ist und manches von dem „kloster-

der hölzernen Wandverkleidung fällt die Laubsägetechnik auf, mit der die Spitzbogen und Hängekreuzblumen gewonnen werden. Die vier Türen im Mittelsaal des neuen Teiles im Obergeschoß verschmelzen Spitzbogen, Segmentbogen darüber und an den Seiten kleine Obelisken zu einem typischen Gesamtbild.

[91]) „Jl n'ya jamais en rien de si parfait et de si bien suivi: tout y est si conséquent, que l'on croit être plus vieux de trois cents ans. — — — Jl y a les petits clochers, les petits enclos et leur air mysterieux et méfiant". Ligne, mémoires et mélanges, 1827, I, S. 380.

[92]) Reil a. a. O. S. 180.

[93]) Um ein historisch einwandfreies Bild von der Aufstellung zu gewinnen, mußte man an Hand des Rodeschen Führers von 1818 die Räume durchschreiten. Jedoch hat die Umräumung der Dessauischen Sammlungen das alte Bild zerstört. Was die Zuschreibungen betrifft, so sei als Beispiel nur angeführt, daß aus der Menge vorhandener Dürergemälde heute nur der (nicht ganz gesicherte) Christophorus übrig geblieben ist.

[94]) Sie sind angeführt und beschrieben in Heino von Basedow, Die Schloß- und Stadtkirche zu St. Marien in Dessau in Mitteilungen des Ver. f. anhalt. Gesch. u. Altertumskunde 14. Bd. 2. Heft 1923/24 S. 59 Anm. 40. Es sind der Reihenfolge nach: 1779 Emporeneinbauten in St. Marien. Durch Tischlermeister Irmer. Pläne bei Rode, Wegweiser durch Dessau. — 1800 Riesigk (s. Entwurf zu einem neugotischen Grabmal für eine herzogliche Prinzessin aus dem Erdmannsdorfschen Nachlaß (Abb. 5). — 1805 Pötnitz. Umbau der alten Kirche. Romanische Grundform. Als solche nicht in ihrer Stilsonderheit erkannt und neugotisch ausgebaut. — 1809 Wörlitz. Fast völliger Neubau. Innen die typisch Franz'schen Emporen. — 1812 Fockerode Neubau. Typisch sind die häufig wiederkehrenden fialenförmigen Ecktürmchen auf den flachen Dächern, eine Reminiszenz an englische Landkirchen. Flaches, quadratisch gerahmtes Maßwerk, Verwendung konstruktiver Glieder zu widersinnigen reinen Ornamentalgebilden, starke Vertikaltendenz.

bruderisierenden" Wesen verrät. Wörlitz muß demnach als die erste Schöpfung der Neugotik bezeichnet werden, die von Einfluß auf die Zeitgenossen geworden ist. Denn gerade die mitteldeutschen Fürsten sind es, die jetzt freudig den Gedanken des englischen Gartens und damit der Gotikschwärmerei aufnehmen und es ist nur auffallend, daß sich hier, wie etwa auch in Dresden, gar kein archivalisches und nur ganz wenig planendes Material auffinden ließ.

In die frühen 80er Jahre fällt die Errichtung des Parks zu Gotha und dessen zu Seifersdorf bei Dresden, dem Besitze des Grafen Brühl [95]). Während den Garten zu Gotha eine gotische Kapelle zierte, die in der zeitgenössischen Literatur eigens erwähnt wird, liegen für den Umbau des Seifersdorfer Schlosses Entwürfe im gotischen und im „verbesserten" Stil vor, letztere — nach Ansicht des Inventarbearbeiters — in der Absicht angefertigt, den Grafen von seinen gotischen Neigungen abzubringen.

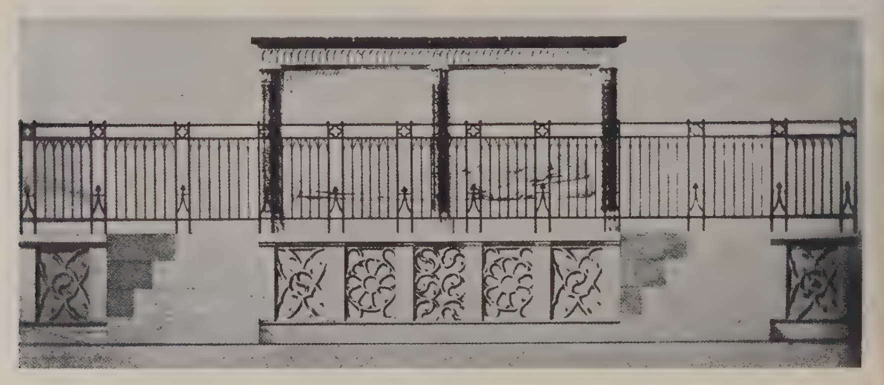


Abb. 5. Entwurf für das Grabmal einer anhaltinischen Prinzessin in Riesigk bei Dessau (1800).

Dieses Schloß stand in Verbindung mit dem damals weitberühmten Park zu Seifersdorf, der ein Musterbuch des sentimentalischen Geschmackes war. Er gehört zu den ganz frühen Exemplaren seiner Art, wobei allerdings zu bemerken wäre, daß auf der Architekturausstellung der Dresdener Akademie bereits 1771 von Krubsacius und seinen Schülern Gartenentwürfe im französischen und im englischen Geschmack vorgelegt wurden. Von den vielerlei Monumenten des Gartens, die W. G. Becker als sein Chronist in blumenreicher Sprache verherrlicht, interessiert uns besonders eine Steinurne in Rokokoformen mit der darunter liegenden Steinplatte, die die Worte trägt: „Der gotischen Freundschaft." Der Chronist meint (S. 88): „Unter diesem Ausdruck ist jene altdeutsche Freundschaft zu verstehen, auf deren Beständigkeit man immer rechnen konnte." Von der merkwürdigen Zusammenstellung abgesehen, ist es ein sehr früher

---

95) Zu Gotha siehe Anm. 74. Zu Seiferdorf: Inventar des Königreichs Sachsen Bd. 26 Dresden S. 244 ff. (dort auch die Spezialliteratur). Ferner Hugo Koch, Das Seifersdorfer Thal und der Garten zu Machern in Landesverein sachsischer Heimatschutz, Bd. 13 Heft 1./2. Dresden 1924 (mit Abbildungen). W. G. Becker, Das Seifersdorfer Thal, Leipzig 1792, 4 Teile mit Kupfern von Darnstedt. Hiervon kommen in Betracht T. 3 „Hermannsdenkmal" und T. 20 „Der gotischen Freundschaft".

Beleg für die Gleichsetzung von „gotisch" und „altdeutsch". Dann fehlt nicht die „Hermannseiche" mit der Aufschrift „Herrmann, dem Befreyer Deutschlands", die den Bardengeist Klopstockischer Observanz verrät. Wie nahe die ganze Schöpfung aber noch dem Geiste des Rokoko stand, beweisen die guten Genien dieses Ortes, die verstreuten Büsten von Gellert, Wieland und Haller, wozu die der Klopstock, Lavater,



Abb. 6. Weimar, Tempelherrenhaus (vor dem Umbau). Stich von Kraus.

Herder und Young das modernste Element darstellen. Über das Ganze zu schreiben, was sich als Aufschrift in der „Hütte der Hirtin der Alpen" findet:

„Si la vie est un songe quel bonheur de rever ici."

Der Garten zu Machern (bei Wurzen) mit der künstlichen Ritterburg ist ein späterer Nachkömmling des englischen Geschmackes am Anfang der 90er Jahre, der bedeutendste Ruinenbau in sächsischen Gartenanlagen [96]).

Auch der Weimarer Park [97]) zahlt mit dem „Tempelherrenhaus" (Abb. 6) und einigen kleineren Spielereien seinen Tribut an den neuen Geschmack, wobei wir mit

[96]) Für Machern Koch a. a. O. Abb. 18 und 19. Erwähnt ist Seifersdorf bei Jean Paul „Siebenkäs", in den Tagebuchern der Elisa von der Recke und in Goethe-Schillerbriefwechsel 1795. Dabei ist Schiller wie im Fall Hohenheim mehr zustimmend, Goethe ablehnend. Weitere Gärten besprochen in Hugo Koch, Sächsische Gartenkunst, Berlin o. J. S. 305 ff.

[97]) Siehe hierzu Goethes Aufsatz „Das Luisenfest". Hier wird in bezeichnender Weise Stimmung und Vorbild von Worlitz ausgesprochen. „Die Neigung der damaligen Zeit zum Leben, Verweilen und Genießen in freier Luft ist bekannt, und wie die sich daraus entwickelnde Leidenschaft eine Gegend zu verschonern, und als eine Folge von ästhetischen Bildern darzustellen, durch den Park des Herzogs von Dessau angeregt, sich nach und nach zu verbreiten angefangen habe." Goethe G. W. Soph. Ausg. 1. Abtlg. Bd. 36, S. 233/234. ähnl. Stelle Bd. 39, S. 338.

Goethes Anteilnahme allerdings nicht weiter als bis zum Jahre 1780 zu rechnen haben. 1778 freilich entwirft er einen Gartentisch „der wieder ein bißchen gotisch ist,“ was sehr gewagt erscheint, da er hinzufügt: „Wir werden wieder Händel haben“ [98]).

Die 90er Jahre sind es, die der neugotischen Architektur einen breiteren Raum in Deutschland verschaffen.

1793 bis 1798 ersteht die anspruchsvolle phantastische Kulisse der Löwenburg zu Wilhelmshöhe bei Cassel [99]). Sie gliedert sich dem waldigen Höhenzug, der von Gärtnerhand unter mancherlei barocken Reminiszenzen in einen englischen Garten verwandelt wurde, nicht ganz ungünstig ein. Ebenso wie bei Wörlitz handelt es sich hier um einen Ersatzbau für das nichtbewilligte große gotische Schloß, das den beiden Potentaten vorschwebte. Ihre Baumeister scheinen in beiden Fälle weniger feurig bei der Sache gewesen zu sein. Zeichnungen von J. H. Tischbein [100]) belegen es, daß ursprünglich das ganze Schloß Weißenstein als Ruine zu bauen (ein paradoxes Bild) geplant war, und solange diese Pläne bestanden, sollte an Stelle der heutigen Burg nur ein Bergfrit mit bewohnbarem Erdgeschoß angebracht werden [101]). Es ist nicht ausgeschlossen, daß der von Hirschfeld in seiner Theorie der Gartenkunst ausgesprochene Tadel über die verfehlte Wirkung der Kaskaden und dessen Wunsch, hier lieber gotische Ruinen zu sehen, die Bauneigungen des Landgrafen befördert haben mögen. Während Jussow für ein solches Unternehmen schon durch seine englische Reise (1780), von der er zahlreiche Skizzen mitbrachte, geschult war, mußte Du Ry, ein anderer mitwirkender kurhessischer brauchbarer Architekt, zur Belehrung die Spießschen Ritterromane des Herzogs studieren und das Land durchreisen, um bunte Glasfenster und mittelalterliche Baufragmente auf Abbruch zu erwerben. Nachdem also die Ruinenpläne für das große Schloß fallen, konzentrieren sich die gotischen Sehnsüchte jetzt auf die Löwenburg. Wiederum handelt es sich nicht um einen einheitlichen, wirklich architektonischen Baugedanken, sondern um — wir würden heute sagen — eine „Filmstadt“ zur Erweckung gotischer Vorstellungen. Diese Tatsache enthebt uns der Nötigung zu baulicher Analyse und bauästhetischer Kritik. Der vielwinklige, von einem Wehrgang in Kniehöhe (!) umzogene und toregeschmückte Gebäudekomplex vermeidet durchlaufende Fassade oder ein einheitliches Dach. Häufige Vor- und Rücksprünge, Erker, Giebelaufbauten, Zinnen, Türme und ein Turnierplatz wollen im Verein mit des Landgrafen kostümierten Veteranengarde zusammenwirken, um ein stimmungsvolles Einst hervorzuzaubern. Die Kehrseite: Gebaut wurde so schlecht, daß die Reparaturen kein Ende nehmen wollen. Es muß nochmals betont werden: wir stehen an der Peripherie architektonischer Leistungen, jedenfalls da, wo keinerlei

---

[98]) Zit. Th. Volbehr, Goethe und die bildende Kunst, Leipzig 1895, S. 140, Brief vom 15. Juni 1778 an Oeser. Ferner Edwin Redslob, der Park zu Weimar als Ausdruck Goetheschen Lebensstils, in Gartenkunst 1920, 1. u. 2. Januarheft.

[99]) Die Bau- und Kunstdenkmäler im Reg. Bez. Kassel Bd. IV, 1910 S. 341 ff., Abb. T. 158—163, ferner P. Heidelbach, Wilhelmshöhe, Leipzig 1909.

[100]) Inventar T. 136, 137, 138 von 1787. Zerstörte Säulen und Attika.

[101]) Entwurf von S. L. du Ry von 1786. Tuschzeichnung von Jussow, T. 158. Als Vorläufer zu diesem Projekt kann die 1779 in Wilhelmsbad bei Hanau auf einer Insel errichtete Ruine einer Ritterburg angesehen werden. Gezeichnet 1783 von Tischbein, gestochen von Weise.

immanente ratio stilbildender Kräfte möglich ist, aber zugleich mitten im Frührot einer Geistesbewegung von gesamteuropäischem Belange, deren Schein auch über die bildende Kunst hinstrahlt. Noch 1828 spricht ein in seiner Zeit bedeutender Reiseschriftsteller in den rühmlichsten Worten von dieser Schöpfung [102]). Insofern kann ihr im ganzen auch ein antiquarisch-treuerer Eindruck als sonstigen Baulichkeiten zugesprochen werden, als da und dort — aber stets wahllos — Fialen und Kreuzblumen abgebrochener gotischer Kirchen zum Schmucke verwendet sind. Gesteigert wird die Wirkung — im Sinne der Zeit — noch durch verfallene Gelasse, eingestürzte Türme, versunkene Bögen, verwachsene Treppen und verwahrloste Gräben. Ein wahres Lehrbuch gotischer Kleinformen enthält die Fassade der Fürstengemächer mit Spitz- und Rundbogenblenden, Arkaturen und Galerien, Maßwerkfüllungen und Wimpergen, Wandsäulen und Bündelpfeilern, Konsolsteinen, Kreuzblumen und figürlichen Skulpturen. Überall aber nur Andeutung, nirgends Durchführung der verwendeten Motive. Einzig der ,,Frauenbau" ist von einiger baulichen Logik und berührt schon durch seine rein quadratische Grundform vertrauenerweckend. Das Innere birgt neben den Wohnräumen noch Rittersaal, Kapelle, Rüstkammer und die Bibliothek mit den Atrappen sämtlicher zeitgenössischer ,,Gotischen Romane". Die Wände meist holzverkleidet, im Rittersaal aufgemalte Ornamentik. In der Kapelle das Grab des Landgrafen — als schlafender Ritter (von Ruhl). Ein Beamter des Fürsten aber weiß ein solches Bauwerk zu rühmen, als ein Meisterwerk gotischer Kunst, ein Denkmal altdeutscher Kraft und Stärke [103]).

Holtmeyer, der Bearbeiter des Inventars, weist mit Recht auf die bedeutsame Tatsache, daß, während an der Löwenburg noch gebastelt wurde, Friedrich Gillys bedeutende Aufnahmen der Marienburg erscheinen. Mit dem Datum 1797, dem Jahre der ,,Herzensergießungen", hat sich eine neue, die romantische Generation, der gotischen Spielereien der Väter bemächtigt, um sie aufs ernsteste zu verarbeiten.

Inzwischen haben die neuen Gartenneigungen auch an der Ostgrenze Deutschlands Fuß gefaßt und einige schlesische Magnaten geben ihren englischen Vorbildern nichts an bizarrer Laune nach. So wirkt in Schlesien im Dienste des Grafen Hans Heinrich VI. von Hochberg der Baumeister Christian Wilhelm Tischbein (1751—1824)[104]) ein Vetter des Goethe-Tischbein, gleich vielen seiner baumeisterlichen Zeitgenossen, eigentlich ein Dilettant ohne jegliche Vorbildung. Vom gräflichen Zeichenlehrer rückt er allmählich zum Baudirektor auf und als solcher fällt ihm die Aufgabe zu, den Fürstensteiner Grund im Sinne eines englischen Parkes umzugestalten. Den Mittelpunkt seiner Schöpfungen bildet die ,,Gotische Burg" (1797), auf den Grundmauern einer alten Veste errichtet, die mit geschickter Ausnützung der landschaftlichen Situation gebaut wird. Ein Rittersaal mit Klostergewölbe dient dem Grafen — wie man annimmt — zu Sitzungen für seinen freimaurerischen Freundschaftsbund. Eine be-

[102]) E. J. Weber, Deutschland, Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen. Stuttgart 1828. Bd. IV S. 329.

[103]) Inventar a. a. O. S. 355.

[104]) Konrad Nonn, Christian Wilhelm Tischbein, Hannoversche Diss. 1911. Zum Fürstenberger Grund: Zemplin, Fürstenberger Grund 1816 (mit hubschen Lithographien). Zu den Turnieren: Zivier, Festschrift für die Grafen Hochberg 1909.

sondere, lokale Bedeutung kommt der Burg dann zu, als 1799 und 1800 auf dem „Turnierplatz" ritterliche Spiele ausgefochten werden und die Königin Luise an die Sieger Erinnerungsmedaillen verteilt [105]).

Sonst findet sich noch ein Ruinenwasserturm, eine Pumphäuschen-Kapelle und im Schloß werden in den Gröditzberger Zimmern, ähnlich wie in Wörlitz, in Freskotechnik Darstellungen mittelalterlicher Ruinen abgebildet. Ein nicht ausgeführtes Vorwerk in gotisierenden Formen liegt unter den Entwürfen. Doch alles in allem überwiegt, nach der Aussage seines Biographen, die gräzisierende Tendenz.

Da ist ferner der Park des Grafen Hoditz zu Roßwalde bei Troppau [106]), der es an Häufung absurder Einfälle mit dem ungefähr gleichzeitigen süddeutschen Garten zu Hohenheim bei Stuttgart aufnehmen kann.

Dieser wiederum wird sein Teil zur Verbreitung des sentimentalischen Geschmackes in dem traditionssichereren Süden Deutschlands beigetragen haben, vor allem auch mit Hilfe literarischer Propaganda, da 1795 gleichzeitig ein hübsches Kupferwerk Heideloffs erscheint [107]) und Schiller im Gartenkalender auf das Jahr 1795 nach einschränkenden Bemerkungen über „den weichlichen Charakter der Zeit, der vor aller Bestimmtheit der Formen flieht" sich rühmend über den Garten verbreitet [108]). Zu den 66 Gebäuden, die sich auf dem Plan des Stichwerkes von 1795 finden, kommt 1797 noch eine gotische Kapelle durch Thouret, dem Neugestalter des Weimarer Schlosses.

Noch weiter nach dem Süden führt uns der Schloßbau des Prinzen von Ligne in Kahlenberg, Turnierplatz und Ritterschloß in Laxenburg, und vor allem die 1797 in Pötzleinsdorf bei Wien erbaute Villa Mautner [109]). In Wien haben die neuen Tendenzen schon durch den öffentlich durchgeführten Streit um den Hochaltar der restaurierten Augustinerkirche (1785) [110]) zwischen Nigelli und Ferdinand von Hohenberg größte Aufmerksamkeit erregt und sinnbildhaft muß der „Römische Altar" auf vier korinthischen Kapitälen dem gotischen Entwurfe weichen. Es ist in dramatischer Zuspitzung der nämliche Vorgang, wie er sich ungefähr gleichzeitig in Wörlitz zwischen Erdmannsdorf und dem Herzog abspielte. Die Villa Mautner zeigt nun bei lebhaft gegliedertem, in spätbarocken Traditionen wandelndem Grundriß an der Fassade mit den ägyptisierenden Kelchkapitälen das deutliche Spiegelbild der gerade landläufigen Architekturtheorien über die Entstehung der Gotik. Daß die Gotik nämlich ursprüng-

[105]) Zemplin, Fürstenstein in der Vergangenheit und Gegenwart. Breslau 1838, S. 108.

[106]) „Auswahl kleiner Reisebeschreibungen" Bd. I S. 35.

[107]) Ansichten des herzoglich württembergischen Landsitzes Hohenheim. Nach der Natur gezeichnet von Heideloff. Nürnberg 1795. (Sehr hübsche Aquatinta-Blätter.) Auch Goethe erwahnt in seiner „Reise in die Schweiz" 1797 (Säkular-Ausgabe Cotta Bd. 29 S. 74 ff.) mehrfach, und zwar — im Gegensatz zu Schiller — wenig erfreut des Gartens zu Hohenheim. Nur die gotische Kapelle „mit sehr viel Geschmack ausgeführt", findet so sehr seine Billigung, daß er auf Grund dieser und einiger anderen Proben den Erbauer Thouret nach Weimar beruft.

[108]) Friedrich von Schiller im Taschenkalender für das Jahr 1795 für Natur- und Gartenfreunde. Tübingen. Abdruck Cotta Säkular-Ausg. Bd. 16 S. 271 ff.

[109]) Österreichische Kunsttopographie Bd. II, Abb. 353 bis 357 und T. 24. Für den Schloßbau des Prinzen von Ligne Österr. Kunsttopogr. II, S. 23 und Malerisches Taschenbuch 1812. Wien S. 75. Für Laxenburg. Gothein a. a, O. II, S. 404/5.

[110]) Tietze a. a. O. S. 162 ff.

lich in Ägypten beheimatet sei, das schien durch Murphys eben erschienenes Werk über die Kirche von Batalha bestätigt [111]) und so vereinten sich denn allerorten Spitzbogen und Lotosblütenkapitäl, Sterngewölbe und Palmrispenfächer zu einer schüchternen Natur- und Pflanzengotik [112]), die bis in Runges Ornamentik und Schinkels Mausoleumsentwurf für die Königin Luise (1810) nachwirkt. Neben der geographischen Ableitung aus dem jetzt so anziehend gewordenen Orient wirkt hier noch die rationalistische Naturvorbildstheorie Laugiers mit und, wie mir scheinen will, schon die ersten Anzeichen einer symbolhaft erweiterten Pflanzenmystik, Glied der romantischen Naturlehre, die uns durch Runges und Schinkels Kommentare zu ihren Entwürfen auch für die bildende Kunst literarisch belegt sind.

Weniger glücklich in der Ausführung aber stilistisch verwandt schließen sich an diese Villa die beiden Häuser am Wilhelmsplatz in Potsdam an (wahrscheinlich von Boumann d. j.), den ersten neugotischen Denkmalen der Wohnhausarchitektur in Norddeutschland. Die am Stamme geriefelten Lotoskelchkapitäle, zwischen deren zwei sich jeweils ein tektonisch völlig unsinniger gotischer Baldachin erhebt, sind ebenso traditionslos wie neu und überraschend. Der Spitzbogen über den Fenstern wird durch die Art, wie er zwischen den flachen Mauerflächen ausgespart ist, ein echt klassizistisches Formgebilde. (In ganz ähnlicher Weise finden wir diese Motive dann wieder bei Friedrich Weinbrenners „Orangeriehäuschen" für die Markgräfin Christiane Luise von Baden, das allerdings mit dem Datum nach 1817 noch einen späten Nachläufer dieser ersten gotischen Sprachversuche bedeutet [113]). Die Kugeln zwischen den Triglyphenschlitzen als Attika gäben dem letzten Unkundigen Aufschluß, in welchem Kunstkreis wir uns befinden. Entstehungszeit um 1800. Diese beiden Häuser können sich aber bei aller Phantastik in der Formengebung bereits auf eine gewisse Tradition stützen, denn unter Friedrich dem Großen dringen ja schon in ungewöhnlich frühem Zeitpunkt die ersten Spuren der Neugotik ein (Nauener Tor) und finden dann ihre Steigerung, als (wohl im Zusammenhang mit der Berufung Erdmannsdorfs aus Dessau) im Jahre 1787 der Dessauische Hofgärtner Eyserbeck von Wörlitz nach Berlin geholt wird, ein Mann, dessen Tätigkeit als ausgesprochener Gegensatz zu den Gartenbauideen „anglo-chinoise" Friedrich des Großen empfunden wird [114]). Sanssouci, Neuer Garten, Charlottenburg und Bellevue erhalten ihre englischen Gärten und damit zugleich die gotisierenden Zierbauten. Die Hofarchitekten Boumann, Langhans und Gilly, sonst Verkünder des puritanischen Dorismus, werden für die neuen Aufgaben herangezogen. (Gentz scheint für solche nicht in Anspruch genommen worden zu sein). Der Charlottenburger Park hat um 1787 durch Langhans einen achteckigen Wasserpavillon von gefälligem Grundriß erhalten, dessen gotische Zierformen ihm die Bezeich-

---

[111]) James Murphy, Plans, elevations, sections and views of the church of Batalha in the province of Estremadura in Portugal. London. 1795.

[112]) Als eine späte Nachwirkung solcher Theorien erscheint noch 1835 des Heidelberger Gartendirektors J. Metzger einseitige aber nicht unverständige Schrift. J. Metzger, Gesetze der Pflanzen und Mineralienbildung, angewendet auf den altdeutschen Baustyl. Stuttgart 1835.

[113]) Friedrich Weinbrenner, „Ausgeführte und Projektierte Gebäude". 1. Heft. Karlsruhe 1822. T. 5.

[114]) August Kopisch, Die königlichen Schlösser und Gärten zu Potsdam. Berlin 1854. S. 142.

nung eines ,,gotischen Angelhauses" eingetragen, wie solche auch in Vorlagewerken beliebt sind. Ein zeitgenössischer Stich [115]) zeigt das längst wieder verschwundene Zierstück im Mondenschein, dem besten Freund romantischer Architektur. Ungefähr in diese Zeit fallen auch die Kupferstiche der Tiergartenpläne von P. Haas, die als charakteristische Umrahmung das ganze Repertoire der üblichen Gartenhäuschen im Abbild mit sich führen, worunter sich natürlich auch ein gotisierendes im Stile Halfpennys befindet [116]). Die eigentliche Nutzarchitektur kümmert sich vorerst noch nicht um diese Gartenträume. Auf den Landsitzen vor der Stadt war denn auch der rechte Boden für die Versuche, im gotischen Stil zu bauen.

Potsdam [117]) zeigt im Gegensatz zu Berlin heute noch die Spuren davon. In der Architektenmappe vergraben liegen freilich die Pläne Friedrich Wilhelm II. und Boumanns für ein gotisches Schloß auf dem Pfingstberg [118]), aber dafür entstand im Zusammenhang mit der Erbauung des Marmorpalais und des neuen Gartens als Gegenstück zum Maurischen Pavillon die ,,Gotische Bibliothek" (1792, Inneneinrichtung 1793) [119]), ein ungemein geschickt gewählter Aussichtspunkt über den ,,Heiligen See" hin. Der Bau gehört zu den wenigen Versuchen, denen auch eine Lösung zugebilligt werden kann. Die Ornamentik hält sich klug zurück und läßt den quadratischen Sandsteinbau mit dem sechseckigen Obergeschoß mit umlaufender Galerie in wirkungsvoller Einfachheit hervortreten. Der dreifach geöffnete Pfeilerumgang sowie die Fenster des Obergeschosses zeigen Spitzbogenform, die Schrägen im Sechseck sind als blinde Fenster gebildet. Sehr bezeichnend mit ihren stabdünnen Knickungen die ornamentale Füllung der Spitzbogen im Untergeschoß, die ihre Herkunft von der Natur- und Pflanzengotik nicht verleugnen. Der ganze Baukörper vermeidet Unklarheit und heftige Kontraste. Dort mag der König vielleicht die Schriften der Rosenkreuzer gelesen haben, wenn auch die Lokalsage falsch ist, die Kopisch in seinen ,,Schlössern und Gärten Potsdams" (S. 151) anführt, daß sie hier verwahrt wurden [120]). Der Zusammenhang zwischen Gotik und Mystizismus waren in der Person des Benützers hergestellt.

Ungefähr gleichzeitig entstehen dann die gotisierenden Bauten auf der

---

115) Abb. bei Walter Th. Hinrichs, Karl Gotthard Langhans in Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 116. Straßburg 1909.

116) Abb. bei Bogdan Krieger, Das königliche Schloß Bellevue bei Berlin, Berlin 1906. S. 107.

117) H. Kania, Potsdamer Baukunst, Potsdam 1915. Sonst s. Anm. 20.

118) Pläne Staatsarchiv Dahlem. Rp. 96, 210 B. H. Kania, Der Pfingstberg in Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams. N. F. Bd. V, Heft 10, S. 18 ff. Anfang 1793 ändert Friedrich II. — wie aus einem Briefe Boumanns hervorgeht — seines Architekten Plan für einen gotischen Turm von 106 Fuß Höhe mit gegliedertem gotischen Saal. Am 17. Juni 1793 sendet Boumann vier neue Zeichnungen an den König. Aus dem Turm ist ein Schloß geworden, dessen Fassade ein seltsames Gemisch von Burg und Kathedrale darstellt. Die Inneneinrichtung ist — wenn man der Grundrißform der Zimmer nach urteilt — teils gotisch, teils klassizistisch gedacht. Als Festraum sollte ein großer gotischer Saal mit 18 Säulen dienen. Boumann schließt seinen Bericht mit der Hoffnung, er erwarte durch diesen Bau Gelegenheit zu erhalten, ,,der Welt einen Commentarius meiner dreißigjahrigen Praxis darzustellen". Es kam nicht dazu. Erst Friedrich Wilhelm IV. hat den Pfingstberg im italienischen Villenstil bebaut.

119) Abb. zeitgenössischer Grund- und Aufrisse bei P. Seidel, Das Marmorpalais, im Hohenzollern-jahrbuch 1906, S. 75.

120) H. Kania, Die Rosenkreuzer in Potsdam, Potsdamer Tageszeitung 75. Jhrg. 1924 Nr. 41.

Pfaueninsel [121]), die Meierei mit dem gotischen Saal des Theatermalers Verona [122]) und im letzten Jahrfünft des 18. Jahrhunderts diejenigen von Paretz [123]).

Mit Paretz ist uns eine der edelsten Schöpfungen des bürgerlich-ländlichen Klassizismus erhalten geblieben, aus dessen Geist auch die schlichte Dorfkirche trotz ihrer gotischen Formen gebaut wurde. Sie ist — soweit mir bekannt — die früheste ihrer Art in Deutschland. Die ehemalige Hausbibliothek des Kaiserlichen Schlosses in Berlin enthält ein bisher auch von der Lokalforschung unbenutztes Planwerk über Paretz, in dem sämtliche neu aufgeführte Baulichkeiten in sauberen Illuminationen von dem Hofbaukondukteur F. Rabe vorgeführt werden. Die Zeichnungen sind 1799 datiert und wurden — wie die Widmungsdedikation aus dem Jahre 1811 ergibt — im Auftrag des Hofmarschalls von Massow [124]) angefertigt. Wenn uns hier nur die Entwürfe für die gotisierenden Bauten beschäftigen, so soll doch nicht unerwähnt bleiben, daß auch die Wohnung des Schulzen Börnicke mit dorischem Säuleneingang zu lächelnder Betrachtung einlädt (Fol. 25). Fol. 41 und 42 bringen Grund- und Aufriß sowie eine Außenansicht der Kirche, deren treulich nachgebildete Wetterfahne das Erbauungsdatum 1797 trägt (Abb. 7). Der Grundriß der

[121]) C. Breuer, Die Pfaueninsel, Diss. der Berl. Techn. Hochschule. 1913.

[122]) Kopisch a. a. O. S. 156. „Das zweite Geschoß nahm ein Saal auf nach Boumanns Zeichnung von Brendel. — — Die gotische Stukkaturarbeit darin fertigte Sartori, und Verona malte den Saal im gleichen Stil".

[123]) Abb. bei H. Schmitz, Paretz, Berlin o. J. Texttafel 6.

[124]) Herr von Massow ist der Besitzer der Gutsherrschaft Steinhövel (bei Fürstenwalde), deren Park zu den frühesten englischen Gärten Brandenburgs gehörte. Das Preußische Kronprinzenpaar wird dort bei ihrem Besuch 1794 die Anregungen für Paretz empfangen haben. Beider Schloß-Baumeister ist David Gilly. Abb. H. Schmitz „Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts", Berlin 1914 S. 40, Aquarell aus Steinhövel von Friedrich Gilly. Das Widmungsblatt des Foliobandes in der kaiserl. Hausbibliothek lautet:

„Aller Durchlauchtigster, großmächtigster König, Allergnadigster König und Herr.

Vor 23 Jahren, als Euer Königliche Majestät Besitz von Parez nahm und diesen Ort zu Ihrem Sommeraufenthalt bestimmten, hatten Allerhöchst dieselben die Gnade, mir den Ausbau, die Einrichtung des Guthes, und die Anlagen des Gartens zu übertragen. Geschmeichelt durch dieses Allerhöchste Zutrauen bin ich bemüht gewesen, diesen Auftrag mit unermüdetem Eifer, nach meiner besten Einsicht auszuführen und der Allerhöchste Beifall, den Euer Königliche Hoheit mir mehrmals zu erkennen gegeben, die Gnade hatten, war neue Aufmunterung für mich, dieses Werk mit eben diesem Eifer zu vollenden. — Euer Königlichen Majestät unterstehe ich mich die Sammlung aller Gebäude etc., welche unter meiner Leitung in Parez aufgeführt sind, als ein Opfer meiner treuen Ehrfurcht und als einen Beweis meiner gerührten Dankbarkeit, für das mir bei dieser Veranlassung geäußerte gnädige Zutrauen hierdurch alleruntherthänigst zu überreichen.

Möchte dieser Ruhesitz den Zweck seiner Bestimmung doch so ganz erfüllen, möchten Eure Königliche Majestät eine lange Reihe von Jahren, und besseren Jahren, als die letzten, die wir erlebt haben, hier, umgeben von ihrer Familie, die Zufriedenheit und die Erholung finden, deren ein Monarch bei so schweren Regierungssorgen so sehr bedarf. Vielleicht werden Ewr. Königlichen Majestät alsdann zuweilen Gegenstände auftreten, welche, wenn ich auch nicht mehr sein werde, in Ihnen die Erinnerung desjenigen erneuern werden, der mit rastloser Thätigkeit zur Verschönerung dieses Ruhesitzes gewirkt hat und wie belohnend würde der Gedanke für mich sein, wenn ich mir schmeicheln durfte, daß Ewr. Königliche Majestät sich bei einer solchen Gelegenheit sagten: er diente mir mit Treue, mit Eifer und Anhänglichkeit.

Ich ersterbe in tiefster Submission

Ewr. Königlichen Majestät,
alleruntherthänigster Knecht

Parez, den 22. Juny 1811. von Massow."

einschiffigen, sechsjochigen Kirche mit geradem Chorabschluß ist von rührender Einfalt. Das Querschiff ist gerade so groß, um links und rechts eine Loge für den fürstlichen Hofstaat aufnehmen zu können. Die Decke, ein spitzbogiges Gewölbe aus Holz, wird von einem Bohlendach nach der neuen David-Gillyschen Konstruktion geschützt [125]). Je ein Fenster in den Querschiffflügeln, eines hinter dem Altar, Fensterrosen liegen über den Eingängen. Über den Wandpfeilern sind Bänder ohne jede konstruktive Bedeutung in der beliebten Halbkreisform von Bogen zu Bogen geschlagen. Die Außenform in einem angenehmen Verhältnis von



Abb. 7. Paretz, Dorfkirche 1797. Planzeichnung in der ehem. kaiserl. Hausbibliothek.

Längs- und Höhenerstreckung präsentiert sich in üblichem gelben Mauerverputz. Durchaus auf ländlicher Tradition fußend der rechteckige Kirchturm, Rosetten über den Seitenportalen und der Zahnschnittfries unter dem Dach sicher nach Beobachtungen an heimischen Denkmalen. Recht absurd dafür der äußere Chorabschluß, was die Gesamtform wie die Ornamentik angeht. So begegnen wir z. B. auch hier als oberen Abschluß für Mauervorsprünge der echt klassizistischen Kugel, die auch an den gotischen Häusern am Wilhelmsplatz zu Potsdam schon vorkam.

Die Einheit der Formensprache ist jedoch im ganzen durchaus gewahrt und wir erinnern uns jetzt, daß der Erbauer 1795 sein Aufnahmewerk von der Marienburg in Berlin ausgestellt hat. Eine neue, an den vaterländischen Denkmalen langsam sich klärende Auffassung datiert von diesem Zeitpunkt an und auch das Kirch-

---

[125]) D. Gilly, Erfindung, Konstruktion und Vorteile der Bohlendächer, Berlin 1797. Hierher gehört auch die Exerzierhalle des v. Kunheimischen Regiments, in der Form eines Walmdaches mit neugotischen Detailformen von D. Gilly.

lein zu Parez bezeugt es. Die Einheit der Empfindung ist vollends erreicht, in dem Grad, daß wir den Geist „Ottiliens“ und des jungen Architekten aus den „Wahlverwandtschaften“ hier zu spüren vermeinen. Eine Gotik, als deren Kennzeichen (mit einem deutlichen Zug von Pietismus) Einfalt des Glaubens, Klarheit des Ausdrucks und Wahrheit des Empfindens verstanden werden. Nicht eben anders als die Simplizität des dorischen Stiles, der aus gleichen Gründen rezipiert wird. Diese Note bedeutet eine merkliche Vertiefung gegenüber der Illusionsgotik, wie sie etwa in der Löwenburg bei Kassel auftritt, bedeutet die Bildung eines neuen religiös gefärbten Bewußtseinskernes, dem die Gotik vom Spiel zum Erlebnis wird. Das Rokoko findet in diesen Menschen seine Überwindung.

Der Vorstufe angehörig erscheint demgegenüber Fol. 43 die gotische Schmiede, mit Blenden über den Fenstern, mit den wandgliedernden Halbsäulen mit Kelchkapitälen und einem bizarren Walmdach. Endlich stammt von der Hand des jüngeren Gilly das gotische Rohrhaus (1799) (1899 abgerissen). Es stellt eine reichere Variante der Borkenhäuschen dar, mit farbigen Glasfenstern und buntem Strohmosaik lustig belebt. (In dem Folioband trägt es Nr. 8 und ist als Eiskeller bezeichnet.) Ruinenturm und schmiedeeisernes Gartentor im selben Geschmack stammen von 1803 bzw. 1811, das letztere von Schinkels Hand.

Das Datum 1800 trägt endlich Friedrich Gillys ländliche Meierei im Schloß Bellevue zu Berlin [126]) mit Treppengiebel und Spitzbogenfenstern an der Giebelfront, ein einstöckiger landwirtschaftlicher Nutzbau, auf dessen Gotik sich der Erbauer aber doch einiges zugute getan haben wird, was die stolze Tafel am Giebel „inventé et déssiné par Gilly fils“ beweist.

Wir nähern uns einem Abschnitt in der Geschichte der Neugotik. 1797 tritt der 16-jährige Schinkel in die Lehre Friedrich Gillys an der Berliner Akademie. Die ersten Denkmäleraufnahmen haben kurz vorher in Pommern und Ostpreußen begonnen, Wackenroder, der bei Erduin Koch germanische Philologie hört, sucht seinen Freund Tieck für den Minnesang — vorläufig vergeblich — zu interessieren, die „Herzensergießungen“ erscheinen und rufen einen Sturm der Begeisterung bei den jungen Künstlern hervor, die in dem anonymen Autor Goethe vermuten [127]). Aber wie Wackenroders Schrift bei eingehender Analyse seines Kunstgeschmackes ebenso dem 18. als dem beginnenden 19. Jahrhundert zugerechnet werden muß, so weisen auch noch Schinkels erste „gotischen“ Versuche mehr auf die vage Gefühlsgotik der Gartenschöpfungen als auf die neuen, auf historischer Forschung fußenden Lehren eines Friedrich Schlegel. Das Jahr 1800 als Grenzsetzung anzunehmen, hat also insofern seine Berechtigung, als mit diesem Zeitpunkt die eigentliche romantische Periode in der deutschen Geistesgeschichte ihren

[126]) Pläne in der Schloßbaukommission, und Hans Hackmann, Schloß Bellevue, Hallenser Diss. 1915.

[127]) Bury an Goethe, 13. Januar 1798. Rom. „Allen Dank soll ich Ihnen im Namen vieler Kunstler abstatten für Ihren „Klosterbruder“ und möchte die Güte haben, den anderen versprochenen Teil recht bald nachzuschicken. Wie einzig sind Sie in Ihren Kunsturteilen, wo ist ein anderer Mann, der so viel Begriffe vereinigt als wie Sie? Wenn ich mir eine fröhliche Stunde machen will, lese ich in diesem lehrreichen Buche“. Zit. Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom, Weimar 1896, S. 141.

Anfang nimmt, muß aber auch wieder dahin korrigiert werden, daß die Einwirkungen der vorausgehenden Generation für unser Problem noch bis etwa 1815 verfolgt werden kann. Auch die Malerei und vor allem die Zeichenkunst der nazarenischen Schule löst sich ja erst in diesem Zeitpunkt von den Lehren eines Füger oder Klengel.

Als die Gestalt des Überganges, als die Brücke zwischen der älteren Generation einerseits und Schinkel andererseits erscheint Friedrich Gilly [128]), dem hier eine ähnliche Rolle zufällt wie auf literarischem Gebiete dem ebenfalls so jung verstorbenen, im übrigen mit Gilly befreundeten Heinrich Wackenroder. Von Jugend auf zusammen mit seinem Vater beschäftigt, Bauaufnahmen mittelalterlicher Gebäude in Pommern vorzunehmen, veröffentlicht er so geschult im Jahre 1799 seine Zeichnungen der Marienburg, die allerdings zum Teil schon in der Berliner Akademieausstellung 1795 zu sehen waren. Er hatte in F. Frick einen virtuosen Ätzkünstler gefunden, der seine Arbeiten verständnisvoll und effektvoll zu übertragen wußte [129]). Die Besprechung, die Schmitz dieser Publikation hat angedeihen lassen [130]), überhebt der Aufgabe, sie noch einmal vorzutragen, zwingt jedoch Berichtigungen und Ergänzungen vorzunehmen. Das von Schmitz auf S. 204 veröffentlichte Aquatintablatt, das hier Friedrich Gilly zugeschrieben wird, trägt in der Frickschen Publikation die Unterschrift „gezeichnet und geäzt von Fr. Frick" (T. 12). Eigentümlichkeit der Gillyschen Sehweise ist es, überall das kubisch-Blockhafte zu betonen, wie sich das ja auch in seinen dorischen Architekturen ausspricht und er weiß diese zum erstenmal monumental gesehene Gotik mit malerischen Hell-dunkel-Kontrasten und einem Vedutenaufbau, der sich an Claudes Arbeiten geschult haben mag, dramatisch zu schildern. Der bräunlich rote Ton der Aquatintablätter, das Verdienst Fricks, steigert den Effekt beinahe ins theatralisch-phantastische. Das Blatt des Kirchenchors mit dem Marienbild (T. 7) muß doch auf seine Zeitgenossen einen starken Eindruck gemacht haben, was auch der Ankauf durch den König beweist [131]). Solche Blätter machen den Weg frei für Schinkels Domgemälde und Quaglios Aufnahmen der „Mittelalterlichen Gebäude in Bayern" (1816). Übrigens bringt England ungefähr im nämlichen Zeitpunkt eine Prunkpublikation von ganz ähnlichem Charakter heraus, die auch aufzeigt, wie sehr einerseits die Detailkenntnisse gewachsen sind, andererseits eine optische Zusammenschau der Baukörper gelungen ist. Ich meine Carters „Specimens of gothic architecture" (London 1794) [132]), die genau wie Gilly-Fricks Werk in Deutschland als ein neuer Abschnitt in der Folge der Gotikpublikationen angesehen werden muß. In der Gillyschen Veröffentlichung stammen die Detailaufnahmen von dem Hof-

---

[128]) Konrad v. Levezow, Denkschrift auf Friedrich Gilly, Berlin 1801. Besonders S. 8 u. S. 24.

[129]) Schloß Marienburg in Preußen, herausgeg. von Friedr. Frick. Berlin 1799. Von Gilly stammen T. 5, 6^1, 7, 13 (?), 14^3, 19.

[130]) Schmitz a. a. O. S. 203.

[131]) Johann Krätschell, Schinkel in seinem Verhältnis zur gotischen Baukunst, Ztschr. f. Bauwesen. 1897. S. 165 Anm. 14.

[132]) John Carter, Specimens of the ancient sculpture and painting, (in Lieferungen 1781 bis 1794) 119 Tafeln, eine Art von Inventar, alphabetisch nach Orten verzeichnet.

baukondukteur Rabe, den wir schon von Paretz her kennen (Gotische Schmiede, Ruinenturm), wobei ganz seltsam berührt, daß zwar z. B. detaillierte Aufnahmen von Kapitälblattwerk vorhanden sind, aber der Zeichner — entweder aus mangelndem Können oder, was wahrscheinlicher ist, aus Ahnungslosigkeit — vom organischen Zusammenhang von Stein und Ornament nicht das Leiseste zu übermitteln versteht. Man denkt vielmehr an nachträglich aufgeklebte Stuckdekoration. Zu T. 11 ,,Kapitelsaal" liefert Catel, von dem Berlin auch ein ,,Gotisches Gewächshaus" besaß, die Staffagefiguren, einen Festzug von Ordensrittern, die mit ihren wallenden Federbüschen noch in den ersten Aufführungen der Jungfrau von Orleans über die Bühne geistern und die zeitgenössische Graphik bis in die 20er Jahre bevölkern.

Wie wir in des jugendlichen Schinkels Entwurf zu einer klassizistischen Villa [133]) den aufmerksamen Schüler Gillys verspüren, so haben wir auch für seine erste gotische Periode eine bewußte Beeinflussung durch den Lehrer anzunehmen. Briefe und Werk betonen das oft genug [134]). Schon das Berliner Bild des Domes am Wasser ruft nur allzu lebhaft den Gedanken an Gillys Marienburgchor herauf.

Johann Krätschell unterscheidet in seinem ausgezeichneten Aufsatz über „Schinkel und die gotische Baukunst" (s. Anm. 131) drei zeitlich sich ablösende Perioden in dessen Stellungnahme zur Gotik: eine romantische, eine politisch-historische, ein nach den Gesetzen der antiken Baukunst für die Gotik normenschaffender Versuch der Verschmelzung antiker ratio und christlicher Frömmigkeit. Diese erste ,,romantische" Periode erweist sich als deutlich durchsetzt mit den „sentimentalischen" Anschauungen seiner Lehrer und Vorgänger. Neben dieser sentimentalisch-englischen Beeinflussung, die uns hier allein noch angeht, fließt freilich schon eine andere Quelle mit: das gesteigerte Gefühl für alles, was mit der Geschichte des Vaterlandes zusammenhängt. So findet sich in der Busslerschen Ornamentiksammlung eine Reihe heimischer gotischer Stücke [135]) und bei der Reise nach Italien (1803), die ja in Schinkel den Wunsch erweckte, eine Sammlung der ihm viel interessanter erscheinenden ,,sarazenisch-gotischen" Gebäude bei Unger herauszugeben [136]), wandern neben dem Mailänder Dom [137]) die Bilder des Prager und Wiener Domes [138]) in sein Skizzenbuch. Wenn aber in der ,,Abend" betitelten

---

[133]) August Grisebach, C. F. Schinkel, Leipzig 1924. S. 29.

[134]) Für den von Schinkel dankbar empfundenen Zusammenhang mit Gilly zeugen speziell im Hinblick auf die Marienburg. Bericht vom 11. Nov. 1819 an den Staatskanzler von Hardenberg. Über die Wiederherstellung des deutschen Ritterschlosses zu Marienburg, in Aus Schinkels Nachlaß, herausgsg. von A. von Wolzogen. III. Bd. 1863, S. 208 ff. (Nicht 309 wie Krätschell schreibt). Ferner Zeichnung A. Sch. N. II. S. 342 Nr. 18. Ein Saal des Marienburger Schlosses (vielleicht nach Frick) Aquarell ohne Datum, (s. Frick, Marienburg, T. 11). Bußlersche Ornamentstichhefte. 1805. H. 10, T. 66. Rosette und Konsolen nach Frick Marienburg. Dazu Friedrich Wagen, Kleine Schriften, Stuttgart 1875, ,,Schinkel als Künstler und Mensch" (1844) S. 305.

[135]) Heft 4 T. 23. „Magdeburg", H. 10, T. 66 „Marienburg"; H. 13, T. 78 „Neuruppin". H. 16, T. 96 ,,Speyer Dom", Hierzu auch David Gilly's empfehlender Hinweis in Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend, Jahrg. 1806. Berlin.

[136]) Brief an Unger, wahrscheinlich von Anfang Juli 1804. Neapel. A. Sch. N. I. S. 132 ff.

[137]) Schinkelmuseum, Technische Hochschule Charlottenburg, Mappe IV, 7—10.

[138]) Schinkelmuseum, Mappe II, 9 ff. und 22 ff. Dazu Brief an Valentin Rose, 22. Juni 1803. A. Sch. N. I, S. 48.

Sepiazeichnung von 1811 ein Zug von Mönchen dem Wasser entlang einem halb hinter Bäumen verborgenen gralartigen Kuppeltempel entgegenschreitet, wenn unter einer Lithographie des Jahres 1813 geschrieben steht: „Versuch, die liebliche, sehnsuchtsvolle Wehmut auszudrücken, welche ein Herz beim Klang des Gottesdienstes aus der Kirche herschallend erfüllt“ [139]), so sind das sinnbildhafte Ausdrucksformen für das Wogen malerischer Stimmungsschleier, hinter denen man das historische Problem der Gotik noch nicht zu erblicken vermochte. Eher meint man in diesem Blatt schon etwas vom geheimen Zauber der Gralsmystik zu verspüren, wie sie Boisseré, Schwind und Steinle zu malerischen Phantasien verlockte. Diesen graphischen Arbeiten gegenüber hat der Mausoleumsentwurf für die Königin Luise vom Jahre 1810 und das Denkmal für die Königin zu Gransee trotz des schwärmerischen beigefügten literarischen Kommentars [140]) doch in der Formensprache einen Ton von phantasieloser Nüchternheit, der diese sentimentalische Periode so sehr von der Romantik unterscheidet. Ein Beispiel möge dies erläutern: Die Ruinenschwärmerei war um 1810 nicht geringer als in den Tagen eines Walpole. Während der Gartenarchitekt des 18. Jahrhunderts aber bemüht sein wird, die Ruine durch Wahl des Platzes und Bearbeitung der nächsten Umgebung glaubhaft und dem Verstande deutlich zu machen, sie also mit den Mitteln des „Kontrastes“ zu isolieren und als Einzelkomplex zu betonen, rückt sie ein C. D. Friedrich, ein Schinkel, halb versteckt hinter Bäume oder verschwistert sie einem bedeutenden Naturschauspiel, um so dies „Ahnen des Unendlichen“ [141]) im Beschauer hervorzurufen. Dies sind gewiß nur Nuancen eines Gefühles, aber wir glauben schon genügend betont zu haben, wie sehr die Rezeption der Gotik im deutschen Bewußtsein nicht der „ratio“, sondern der „Stimmung“ angehört. Diese Prinzipe der „Isolation“, des „Kontrastes“, also Mittel des Intellektes zur Erzeugung außerintellektueller Stimmungen, spüren wir in hohem Maße an dem Luisen-Mausoleum. Alle Einzelformen sind ohne Unterbrechung, ohne Überschneidung bis zum Abschluß klar und etwas kühl entwickelt. Aber daß alles Material nur „Sinnbild“ ist, dies verklärt — nach des Architekten Meinung — die Schöpfung ins Geistige. Auch der Raum ist mit seinen Palmenblättergraten des Gewölbes (die sehr stark an den Remtersaal in der Marienburg erinnern) nur ein Hain für die auf Rosen und Lilien gebettete Tote. Dies „Sinnbild“ aber soll gefaßt werden durch kontrastierende Elemente der Stimmung und deshalb erklärt uns der Architekt: „Vor dieser Halle ist eine Vorhalle, die von den dunkelsten Bäumen beschattet wird; man steigt Stufen hinan und tritt mit einem sanften Schauer in ihr Dunkel ein, blickt dann durch drei

---

[139]) Grisebach a. a. O. Abb. 29/30.

[140]) A. Sch. N. III, S. 153. Diese inhaltsvolle Programmschrift, eine Auseinandersetzung des Verhältnisses von Antike und Christentum (mit späteren kommentierenden Randnoten Schinkels versehen, die einen teilweise veränderten Standpunkt verraten), müßte m. E. als wichtiges Dokument in die Geschichte der neueren Ästhetik einbezogen werden. Zeigt sie doch, in welch außerordentlichem Maße die Kant'sche Ästhetik in den Gedanken praktisch ausübender Künstler weiterlebt.

[141]) „Dies mystische Erscheinen unseres tiefsten Gemütes im Bilde, dies Hervortreten des Weltgeistes, diese Menschwerdung des Göttlichen, mit einem Worte: Dies Ahnen des Unendlichen in den Anschauungen, ist das Romantische“. Ludwig Uhland, „Über das Romantische“ (fruher Aufsatz ohne Datierung) in Uhlands Werke, Meyers Klassiker-Ausgabe o. J. Bd. II S. 348.

hohe Öffnungen in die liebliche Palmenhalle, wo in hellem, morgenrothem Lichte die Ruhende, umringt von himmlischen Genien, liegt" (A. Sch. N. III. S. 162). Im Außenbau scheinen sich in den schlanken Bündelsäulchen, der Freitreppe und dem geraden zinnengekrönten Dachabschluß [142]) englische Vorlagen und italienische Reiseerinnerungen im unbewußten Spiele der Phantasie zu vereinigen. Die spirituelle Grundlage der Gotik wird — sehr im Gegensatz zur englischen Neogotik — voll, ja übertreibend erfaßt, wie der beigegebene Kommentar des Architekten des breiten darlegt. Seine darin entwickelten Anschauungen stellen eine seltsame Verschmelzung kantischer Ästhetik-Grundsätze mit dem Gedanken eines Novalis dar.

Eine besondere Abart bedeutet dann die Gußeisengotik, ebenfalls eine Grenzerscheinung zwischen den älteren und den jüngeren Ausdrucksformen. Als Gitter und Geländer sind uns die durchflochtenen Eisenstäbe in Spitzbogenform seit den beginnenden 90er Jahren häufiger begegnet, wie im gesamten Kunstgewerbe in diesem Zeitpunkt die ornamentale Grundform der sich an der Spitze gegenseitig durchbrechenden Stäbe ihren Einzug hält. Das Geländer der Bibliothek des neuen Gartens zu Potsdam, die bisher unpublizierte Vorlage zum Grabmal einer dessauischen Prinzessin in der Kirche zu Riesigk um 1800 weisen dieselben auf. Unter Schinkel erlebt dieser Zweig des Kunsthandwerks ja seine bedeutende Blute, die später zu so vollendeten Schöpfungen, wie dem Schloßbrückengeländer in Berlin fuhrt. In dem einzigen ausgeführten Denkmal der ersten Gotikepoche Schinkels zu Gransee tritt sie in den bescheidenen Formen eines hochgestelzten gotischen Baldachines auf. Trotz des soliden Materials wirkt das Monument etwas, als wäre es auf Abbruch gearbeitet, denn alle Formen sind viel zu dünn geraten und es vermag für seinen Schöpfer nicht zu erwärmen. Aber gerade die nüchternen und überzarten Formen verbinden es sichtbar mit der Sprache der letzten Jahrzehnte. In den Entwürfen zur Petrikirche, in den Planungen zu einem Freiheitsdom folgt der Meister neuen Strömungen (bei Krätschell ,,politisch-historische Gotik" genannt). An dieser Stelle haben wir ihn zu verlassen.

Ebenfalls in das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts führen zwei Kirchenbauten, deren Formensprache noch in der Periode sentimentalischer Neugotik zu suchen ist und die bei nicht allzu hohem künstlerischen Belange doch demonstrieren, wie die Welt der Empfindsamkeit, in unserem Fall die englische Gartengotik, in die Sphäre romantischer Geisteswelt hinüberlangt. Diese natürliche Weiterbildung der empfindsamen Welt in das 19. Jahrhundert hinein ist in der Literaturgeschichte wenig verfolgt, weil die überragenden Gestalten Goethes und Schillers in ihrer ,,klassischen" Periode den eigentlichen Verlauf verdecken, so daß Wackenroder zu unrecht manchmal als ein ,,Phänomen" erscheint. In der Kunstgeschichte ist sie noch weniger beachtet, da die Monumente recht versteckt liegen.

Die Kirchen von Wörlitz und Ludwigslust, denn um diese beiden handelt es sich, sind gewissermaßen als die Gegenbilder zu Goethes Bauschöpfung des Archi-

---

[142]) Nach Krätschell a. a. O. S. 178 existiert noch ein zweiter Entwurf (Mappe 20 b, 70), der den Mittelbau der Fassade mit einem spitzen Ziergiebel versieht.

tekten Engelhard in den „Wahlverwandtschaften“ zu betrachten und als Mutterkirche von allen dreien ist — ohne unmittelbaren Zusammenhang — die Paretzer Dorfkirche anzusprechen. Von Paretz bis Wörlitz und Ludwigslust verläuft die letzte Etappe der „empfindsamen“ Neugotik, charakterisiert durch einen wärmeren religiösen Gehalt und gesteigerte Verwendung historisch getreuer Einzelformen. Wie die literarisch-philosophische Romantik nicht ohne die Vorform eines Klinger, Heinse, Maler Müller sich natürlich entwickeln läßt, so kann auch der architektonische Historismus des 19. Jahrhunderts (denn eine eigentliche „romantische“ Architektur existiert nicht) ohne die Vorformen von Strawberry-Hill bis Ludwigslust nicht verstanden werden.

Die Dorfkirche Wörlitz mag an Stelle einer sachlichen Baubeschreibung, die ja hier wenig Bedeutung hätte, lieber durch die Schilderung Rodes gekennzeichnet werden, die zugleich den Geist mitbeschreibt, unter dem sie geschaffen wurde: „Im Jahre 1806 wurde die Kirche zu Wörlitz erneuert und vergrößert. Ihr nettes, geschmackvolles Innere verdient gesehen zu werden. Schon das Äußere vergnügt das Auge. Die Fugen des rothen Brandsteines mit Kalk weiß ausgestrichen, verbreiten durch ihre Regelmäßigkeit und Sauberkeit über das ganze eine unaussprechliche Anmut, die durch die Eingänge und des Gesimses schöne Verzierungen aus weißem Sandstein nicht wenig erhöhet wird“ [143]). Die Beschreibung ließe keine gotische Kirche vermuten; Anmut und Regelmäßigkeit beglücken das Auge des Erbauers.

Ludwigslust [144]), ein Jagdsitz der mecklenburgischen Herzöge, erhält, nachdem es unter Busch und Kaplunger einem teilweise recht mißglückten Klassizismus gehuldigt hat, im Jahre 1785 seinen englischen Garten durch den neuen Monarchen. Im Augenblick, wo die Tatsache „englischer Garten“ eintritt, dürfen wir mit absoluter Sicherheit darauf rechnen, daß die Gotica nicht ausbleiben werden. Hier lassen sie noch fast 20 Jahre auf sich warten und doch muß das eine mit dem anderen in ursächlichem Zusammenhang stehen. Schon die Lage der katholischen Kirche drückt das deutlich aus. Wie die Urne einst im Park von Wörlitz und Seifersdorf im vorbeieilenden Quell ihr Spiegelbild den Fluten anvertraute, wie das Element des Wassers überall das stimmunglösende, gewissermaßen musikalische Moment bedeutet, so wird auch jetzt das Kirchlein noch auf eine Parkinsel verpflanzt, um dort am Rande des Wassers neben seiner realen Gestalt noch ein zweites, stimmungshaft vergeistigtes Spiegelbild zu besitzen. 1803 beginnt man unter der Leitung des Artilleriekapitäns Johann Christian Heinrich von Seydewitz zu bauen, ursprünglich in der Absicht, der Schwiegertochter des Großherzogs, einer russischen Großfürstin, eine Gedächtniskapelle zu errichten, 1805 fährt Seydewitz nach Hamburg, um beim Abbruch der Petrikirche bunte Glasfenster zu erwerben, die Kriegsjahre unterbrechen den Bau, 1806 erfolgt die herzogliche Schenkung an die ka-

---

[143]) A. v. Rode, Das Gotische Haus zu Wörlitz, Dessau 1818 S. 69. Man beachte auch die Freude an den Fischblasenornamenten und Zirkelfiguren am Gestühl.

[144]) Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin, III. Bd. 1899, bearb. von Fr. Schlie. S. 258 ff. mit vier Abbildungen.

tholische Gemeinde und im Herbst 1809 wird das Kirchlein vom Hildesheimer Bischof eingeweiht. 1817 fügt man einen häßlichen Glockenturm an. Der Bau wirkt eigentlich wie das Erinnerungsmodell en miniature gotischer Großarchitektur, wobei einzelne Bauteile beliebig zusammengesetzt erscheinen. So kommt es, daß der zehneckige Chorschluß mit Strebepfeilern an das Längsschiff ansetzt, bevor sich noch dies Längsschiff recht entwickeln konnte und auch die anspruchsvolle Fassade läßt mehr als nur eine Kapelle dahinter vermuten. Der Aufriß dieser Fassade schließt dabei sicherlich schon an die Beobachtung norddeutscher Backsteingotik an. (Vielleicht möchte man an Doberan erinnern.) Das Innere tritt als dreischiffige Hallenkirche mit sehr hochgezogenen Holzsterngewölben auf. Die Kapitäle mit symmetrischen Palmblättern (?) sind echte Ausgeburten des Zopfstiles. Mancherlei Einzelheiten, wie das reiche holzgeschnitzte Portal, versuchen zur gotischen Ornamentik zurückzutasten. Bei aller Befangenheit und Kindlichkeit der architektonischen Äußerung enthält es doch mehr des ursprünglichen heimischen Baugeistes als die anspruchsvolle ,,dorische" Stadtkirche in Schwerin. Das Plus an entwicklungsgeschichtlichen Möglichkeiten steht trotz des Eklektizismus für die nächste Zukunft mehr auf seiten der unbeholfenen, stark dilettantischen Neugotik.

Für den gotischen Kirchenneubau wie auch für die Restaurationen bildet die Zeit der Befreiungskriege, die nationale Erweckung, einen tiefgehenden Einschnitt. Rein praktisch gesehen wird die Vorherrschaft der ästhetisierenden Architekturtheoretiker durch die des historischen Forschers gebrochen und an Stelle des launischen Dilettanten erscheint der allzu berechnende Spezialist. Berlin gibt seine Führerstellung ab, der englische Einfluß tritt hinter der Erforschung der eigenen Denkmale zurück. Andererseits wird geistesgeschichtlich — und dies ist das wichtigste — jetzt erst ein Zusammenhang zwischen der Kunst des Mittelalters und der eigenen zeitlichen Situation empfunden, eine Gemeinsamkeit, die im Phänomen des ,,Romantischen" beschlossen liegt. (Das ,,Romantische" wird hier im Sinne der beiden mir grundlegend erscheinenden Aussprüche Friedrich Schlegels und Ludwig Uhlands [145]) verstanden.) Der Gedanke, das Mittelalter als ,,angenehmen Kontrast" aufzusuchen, liegt seit den Tagen Gillys empfindungsmäßig schon in weiter Ferne, tatsächlich aber geht er den romantischen Empfindungen unmittelbar voraus. (Der 3. Teil folgt im nächsten Heft.)

[145]) Friedr. Schlegel, Fragmente und Ideen, III. Bd. der ,,Fruchtschale", München 1905 S. 68 ff., Fragment 243. Ludwig Uhland, s. Anm. 147.

BRIEFE VON PETER CORNELIUS UND FRIEDRICH OVERBECK

MITGETEILT VON

CARL GEORG BRANDIS

Die nachfolgenden Briefe der zwei berühmten und bedeutenden Maler stammen aus dem Nachlaß des Adressaten, des verstorbenen Professors Christian August Brandis in Bonn, der damals Sekretär der preußischen Gesandtschaft unter Niebuhr in Rom war und den Sommer 1817 in Frascati zubrachte, wohin auch die Briefe gerichtet sind. Hieraus sowohl als aus der im zweiten Schreiben Overbecks erwähnten Krankheit Niebuhrs ergibt sich als Datum der Overbeckschen Briefe der September 1817, während der Brief von Cornelius vom 27. Juli 1817 datiert ist.

Schon damals waren die Namen Cornelius und Overbeck bekannt und vielgenannt. Im Jahre 1816 gab der preußische Generalkonsul Bartholdy ihnen und ihren Genossen Philipp Veit und Wilhelm Schadow Gelegenheit, ein Zimmer in seiner Wohnung in Fresko auszumalen: das sind die Fresken aus der Geschichte Josephs, die später von den Wänden der Casa Bartholdy abgelöst und in der Berliner Nationalgalerie neu aufgestellt wurden. Unmittelbar vor Beendigung seines letzten Bildes, der Wiedererkennungsszene zwischen Joseph und seinen Brüdern — sein erstes Bild, die Traumdeutung vor dem Pharao war früher vollendet — schrieb Cornelius den Brief an Brandis. Niebuhr verfolgte mit lebhaftem Interesse das Aufblühen der deutschen Kunst und diesen ersten Versuch in der damals fast vergessenen Art des Malens al Fresko, welcher der Ausgangspunkt all der folgenden großen Arbeiten wurde, wodurch Cornelius als Meister der monumentalen Geschichtsmalerei sich berühmt machte. Wie sehr Niebuhr grade ihn schätzte und durch welch inniges Freundschaftsband er mit ihm verbunden war, wissen wir aus seinen Briefen. Unser erster Brief zeigt aber andererseits, wie auch Cornelius in schönen Worten seine Verehrung und Liebe für den Gelehrten und Staatsmann auszusprechen versteht. Bei Niebuhrs damaliger Stellung zu den Künstlern, die später sich etwas änderte, da er über die häufiger werdenden Bekehrungsversuche an protestantischen Künstlern sehr verstimmt war, erscheint es ganz natürlich, daß auch Overbeck an ihn in seiner Not denkt und von ihm Hilfe erwartet. Dagegen ist eine Verstimmung gegen Bartholdy unverkennbar.

Schon vor Vollendung der Fresken aus der Geschichte Josephs hatte der Marchese Massimi unsere beiden Meister in Aussicht genommen, um in seiner am Lateran gelegenen Villa zwei Zimmer mit Fresken aus Dantes göttlicher Komödie und Tassos befreitem Jerusalem zu schmücken. Aber zu festen Abmachungen zwischen den beiden Teilen kam es erst, wie wir jetzt erfahren, im September 1817. Ob Bartholdy dies Unternehmen ungern sah und dasselbe zu stören suchte — das liest man fast aus Cornelius Worten heraus — ist anderswoher nicht bekannt; aber auch Overbeck schreibt die Schuld, daß der Marchese mit seinen Bedingungen ihn drückt, dem Einfluß anderer zu. Denkt er auch dabei an Bartholdy? Man kann es Overbeck nicht

verdenken, wenn er nach Hilfe sich umsieht, um die für ihn wenig günstigen Bedingungen günstiger zu gestalten; aber nicht Niebuhr, sondern sein Landsmann und Freund Rumohr war hier der Retter in der Not, derselbe, der vielen Künstlern tatkräftige Hilfe leistete und der auch den im dritten Briefe genannten Maler Horny aus Weimar freundschaftlichst unterstützte. Horny sollte in der Villa Massimi Blumen- und Fruchtfestons malen, welche die einzelnen Darstellungen des Cornelius aus Dante trennen und scheiden sollten. Bekannt ist aber, daß Cornelius gar nicht zum Ausmalen des Dantezimmers kam, daß vielmehr Philipp Veit an seiner Stelle diese Arbeit übernahm. Der Marchese muß doch allmählich sehr viel milder gestimmt worden sein: auch bei Overbeck wurde die dreijährige Frist nicht innegehalten. Noch im Jahre 1826 malte er an seinem Tassozimmer, das dann erst Joseph Führich vollendete.

I.

Cornelius an Chr. Aug. Brandis.

Rom d. 27. July 1817.

Wenn ich Dir liebster Bester Freund nicht gleich auf Dein liebes Schreiben andwortete, so schreibe dies meinem Eifer zu, der mich treibt mein Freskobild zu vollenden, ich nehme mir kaum die Zeit zu essen und zu Schlafen, die Arbeit wäre nun auch übermorgen fertig, hätte ich nicht das ganze Gewand von der Figur des Josephs aufs neue zu malen welches durch die schlechte bearbeitung des Maurers voller Risse ist. Doch kann ich auf jeden Fall bis Dienstag fertig sein. Was nun die Wohnung anbetrift welche Du für mich nehmen wilst, so muß ich leider dagegen protestieren ich kanns wircklich nicht prestieren lieber Alter. ich bin auch, Gott sei Danck recht wohl und rüstig, so daß ich der Landluft nicht bedarf, zuweilen werde ich zu Euch kommen und mich mit und an Euch erfreuen. Meine Frau ist noch in l'Aricia und wird auch noch einige Zeit dort verweilen, sie braucht in jeder hinsicht diese erholung.

An Bartholdi habe ich noch nicht geschrieben, es ist mir schröcklich zu dencken daß dieser Mauschel noch seinen Einfluß auf unsre unternehmungen haben könte, doch sehe ich nicht ein was wir in diesem Augenblick zur Abwehrung dieses übels unternehmen könten; ich für mein Theil rathe für jezt gänzlich passiv zu bleiben (welches sonst meine Sach nicht ist) und zu sehen, was die Sache für eine Richtung nimt. Es muß sich dann bald eine günstigere Gelegenheit geben, die dann rasch und kräftig benuzt werden muß.

Ich hoffe, daß Niebuhrs Unpäßlichkeit und die seiner lieben Frau wohl vorübergehend sein wird. ich lebe seit ihr weg seit wie eine Schnecke. Dass heißt in meinem fresko-Haus, ich sehe niemand als einige Kunstgenossen und kom̄e nirgendwo hin, es wird eine große lücke in meinem Leben werden wenn ich Euch nicht mehr habe, das übrige Gesellschaften Weesen hat mir nie geschmeckt, und seit ich Niebuhrs Haus kenne, bin ich ganz verwöhnt so daß mir das Meiste so recht nichtig und abgeschmackt erscheint.

Nun lebe wohl liebster alter Brandis wir sehen uns bald, sage unserm lieben Niebuhr dass keine Stunde des Tags verginge wo ich nicht an ihn dächte, und wo

ich nicht sänne seiner Liebe und Theilnahme würdig zu werden, und auf welche Weise ich sie mir als den größten Schaz fürs ganze zukünftige leben sichern möchte. Empfiehl mich der Frau Niebuhr, grüße unsern alten Platner und seine Frau so auch Bunsen und sein Hauss

lebwohl und behalte lieb Deinen treuen

P. Cornelius.

2.

Montags — Nachmittags.

[1817]

Al Sigre Brandis, Segretaria di sua Excell. il Ministro di Prussia in Frascati.

An Dich, mein theurer Lieber! wende ich mich in einer nicht geringen Noth in der ich mich befinde. Erschrick nicht, es gilt weder Ehre noch Leben, noch sonst etwas der Art, es gilt meine Kunst, oder vielmehr eine Verwickelung von Umständen die mir die ungebundene Ausübung derselben zu erschweren drohn. Unser Marchese nemlich, der zwar in meine Forderungen, die seine Erwartungen übersteigen mußten, sogleich eingegangen ist, in die Zeit von drei Jahren und die Summe von tausend Scudj, klemmt mich auf der andern Seite durch die Genauigkeit des Contractes dergestalt, daß ich nicht absehe, wie ich unter solchen Bedingungen den mir sonst so werthen Auftrag werde mit der nöthigen Freudigkeit ausführen können. Unterschrieben ist noch nichts, noch bin ich also frey; die Präliminarien sind aber ungefehr folgende: da ich, gleich bey Anfange der Arbeit nothwendig auf Vorausbezahlung bestehen muss, so soll ich mir gefallen laßen, denn weiter scheint sein Vertrauen auf mich noch nicht zu reichen, daß diese eine Zeit lang monatlich geschieht, wofür ich denn jeden Monat ein im Contract genau bestimmtes Pensum zu liefern habe. Bey Vollendung der Cartons zur Decke hört zwar die monatliche Bezahlung auf, tritt aber eine schwerere Forderung ein, daß nemlich Beschlag auf die sämtlichen Cartons gelegt wird, über die ich nicht eher wieder disponieren kann als bis die Arbeit ganz vollendet da steht, also vor 3 Jahren nicht (!). Es wird Dir das Beengende dieser Einrichtung einleuchten, Einwendungen helfen hier nichts, da er wegen der verlangten Vorausbezahlung sich berechtigt ja genöthigt glaubt zu einem solchen Verfahren, wozu er auch durch andre mag bewogen worden seyn, die ihm vielleicht gerathen, uns strenge auf die Finger zu sehen. Es ist also kein Heil für mich zu hoffen, wenn ich nicht auf eine oder die andre Weise in den Stand gesetzt bin, der Vorausbezahlung nicht zu bedürfen. Und diese Weise ausfindig zu machen ist nun gerade die Ursache warum ich zu Deinem Rath Zuflucht nehme, mein Theurer! Die Freunde hier rathen mir nemlich mich mit einer Bitte an Niebuhr zu wenden, ob er nicht sollte zu einem Vorschuß von 300 Scudi Rath zu schaffen wissen, für welche Summe ich die Decke malen zu können hoffe, die ich aber freylich nicht vor Beendigung der Arbeit würde erstatten können. Allein ich will einen solchen Schritt nicht ohne Deinen Rath thun, da gewiß niemand so gut als Du mir sagen kann, ob ich den edlen N. nicht vielleicht in eine große Verlegenheit setze. Dies nun sollst Du mir, mein theurer Freund! ich bitte Dich herzlich darum,

ganz offenherzig, nach Deinem besten Wißen sagen. Ach wie hart kommt es mich selber an, einen solchen Schritt zu thun, aber ich bin gar zu arg in der Presse. Denn Zeit will er mir auch nicht mehr lassen, und Du weisst wie viel ich sonst noch zu thun habe; volle 3 Jahre diese Arbeiten noch aufzuschieben geht durchaus nicht; ich muß also entweder sie nebenbey mit der andern Arbeit zu fördern suchen, und das wird mir ja ganz unmöglich gemacht wenn ich jeden Monat so Rechenschaft zu geben habe; oder ich muß die Arbeit für Massimi ganz aufgeben. Möchtest Du mein Vorhaben also doch mit den anderen Freunden draußen gemeinschaftlich erwägen wollen, und mir so schleunig wie möglich antworten. Besonders aber bitte ich Dich noch, Cornelius dieses mitzuteilen, zu seiner Warnung, da es ihm wohl nicht besser ergehn dürfte als mir; und er soll doch ja die Zeit noch einmal recht erwägen, ich halte es für unmöglich, daß er in zwey Jahren fertig werde, auch hat Massimi mir drey Jahre zugestanden. — ich umarme Dich im Geiste mein Theurer als

Dein brüderlicher Freund Overbeck. (in Eile.)

3.

Rom am Sonntag Nachmittag.

Al Sigre Brandis, Segretaria di sua Excell. il Ministro di Prussia in Frascati.

Theurer lieber Brandis!

ich kann Dir wahrlich nicht herzlich genug für Deine offne, ächt freundschaftliche Antwort danken, die mir zwar große Unruhe verursachte, in dem ich mir vorwarf nicht selbst die Sache vorher wohl erwogen zu haben, jedoch auch wieder in sich selbst großen Trost enthielt, den Trost nemlich Deiner so aufrichtigen Theilnahme und Deiner beobachteten Vorsicht unter solchen Umständen Niebuhr gar nichts von der Sache mitgetheilt zu haben. Nun hat denn auch der Himmel auf einem anderen Wege alles aufs Beste gewendet; so eben nemlich händigt mir der wackere Rumohr, der morgen abzureisen gedenkt, die nöthigen Anweisungen ein auf die erforderliche Summe, wodurch denn auf einmal alle Schwierigkeiten gehoben sind, was ich nicht unterlassen konnte, Dir, Du edler Freund! sogleich mitzutheilen, auf daß Du doch auf Deinem schweren Posten einige Freude habest, wenigstens an dem freundlichen Geschick eines Freundes. Es ist auch schon mit dem Marchese alles ins Reine gebracht, wenigstens abgesprochen; denn Rumohr hat mich gestern zu ihm begleitet, um meine unter solchen Umständen gerechte Forderungen zu unterstützen; wovon denn das Resultat folgendes ist: Da die dreyfache Zahlung jedesmal erst nach Beendigung eines Drittheils der Arbeit geschieht, so fällt sowohl die geforderte monatliche Verantwortlichkeit von meiner Seite weg, als auch von Seiten des Marchese alle Ansprüche auf die Cartons, die auch während der Arbeit ganz zu meiner Disposition sind.

Das Ausführlichere von diesem Besuch erzähle ich Dir einmal mündlich; was ich Dir aber gleich sagen muss, ist, dass Rumohr sowohl wie ich ganz mit dem M. ausgesöhnt ist, nach der Art mit der er uns unsern allerdings etwas sonderbaren Besuch aufgenommen hat; dies, weil Du gewiß durch mein letztes nicht wenig gegen ihn eingenommen seyn wirst, worin mancher Ausdruck durch die augenblickliche Stimmung

zu dolmetschen ist, in der ich mich befand. Ich bitte Dich übrigens, auch dies heutige unserm lieben Cornelius mitzutheilen, dem es sowohl beruhigend für seine eigene Angelegenheit seyn wird als auch erfreulich wegen des Antheils den er an meinem Schicksal nimmt. Rumohr läßt ihm übrigens sagen, er habe bedauert, nicht die versprochne Antwort während seines Hierseyns erhalten zu haben, um noch wegen Horny bestimmt abschließen zu können, und bitte ihn daher doch sogleich an ihn deshalb nach Florenz zu schreiben, wie auch an Koch baldmöglichst zu schreiben. — Von Niebuhr wissen wir nun seit Deinem letzten Schreiben, das uns seinethalben so sehr beunruhigt nichts weiteres. Gott wolle ihn bald zu unser Aller Troste genesen lassen. Erlaubt es sein Gesundheitszustand, so sey so gütig, ihm von meiner Angelegenheit etwas mitzutheilen, und meine herzlichsten Grüße hinzuzufügen. An unsern trefflichen Bunsen habe ich schon längst schreiben wollen, um ihm zu sagen, wie unvergeßlich mir seine liebevolle Aufnahme und unermüdliche Gastfreundschaft sey, konnte aber bisher noch nicht zu der Muße kommen, die ich mir dazu wünsche. Ihm und seiner trefflichen Gattinn viel Liebes und Freundliches indessen; so auch sämtlichen deutschen Freunden draussen. — ich umarme und küsse Dich im Geiste, mein Theurer! und befehle Dich dem

Schutze des Höchsten.
Dein Overbeck. (in Eile)

In etwas frühere Zeit fällt der folgende Brief des Cornelius an einen Unbekannten. Es handelt sich darin um das Taschenbuch der Sagen und Legenden, welches Amalie von Helvig geb. von Imhoff, welche damals in Heidelberg lebte, mit Fouqué zusammen herauszugeben plante und welches 1812 erschien. Cornelius sollte die Zeichnungen für die im Taschenbuch erscheinenden Kupfer machen; sein Brief fällt darnach ins Jahr 1811 und befindet sich jetzt unter den Autographen, welche aus dem Nachlaß des Wolfgang Maximilian von Goethe in die Jenaer Universitätsbibliothek gekommen sind. Näheres über Amalie von Helvig und das von ihr herausgegebene Taschenbuch der Sagen und Legenden findet man bei Henriette von Bissing im Leben der Amalie von Helvig S. 308 u. 311, woraus sich ergibt, daß Cornelius zwischen Ende August u. Mitte September 1811 in Heidelberg war, und in dem schönen Aufsatz über Amalie von Helvig von Max F. Hecker in den Preußischen Jahrbüchern 1902, Bd. 107, S. 498. Wer der Unbekannte ist, an welchen Cornelius diesen Brief richtet, weiß ich nicht; man denkt unwillkürlich an Fouqué, der ja mit der Helvig das Taschenbuch herausgab und mit Reimer, welcher dasselbe verlegte, in vielfachen Beziehungen stand. In diesen Kreis des geistigen Berlins gehört ja auch Hitzig, den Cornelius wie er schreibt traf und durch den er von dem Helvig-Fouqué-Reimerschen Unternehmen erfuhr.

4.

Cornelius.

Durch einen glücklichen Zufall traf ich Hrn. Hitzig von Berlin hier in einer Gesellschaft; Er hatt von Hrn. Reimer den Auftrag erhalten bey Frau von Hellwig sich um die Bedingungen des zu unternehmenden Wercks zu erkundigen. was die Bedingungen zu meiner Parthie dieses Unternehmens betrieft so eile ich solche, durch Ihre

Güte werthester Freund, der Frau von Hellwig mitzutheilen, damit nichts von der mir so kostbaren Zeit verloren geht. Hr. Hitzig kömt in Zeit von 10 bis 12 Tagen nach Heidelberg um dort das Resultat des ganzen zu vernehmen. Ich unterfange mich in Zeit von 4 Wochen höchstens Zeichnungen und zwar im Format des Kupfers zu liefern. Die Behandlung sowohl in technischer als in poetisch-Malerischer Hinsicht bitte ich mir ganz zu überlassen den kann ich nicht meinen eigentlichst eignen Weg gehen so gehe ich einen schlechten nicht als wenn ich mich dadurch des Raths und der Hülfe Anderer begeben wollte. nein weil ich ein überaus reizbares und leicht zu verwirrendes Gemüth habe welches mehr Aufmunterung als Anregung bedarf. Was das Honorar dieser 6 Zeichnungen betrift so kann ich solches nicht genau bestimmen, doch wird es nicht über 20 Carolinen kommen.

Wenn Frau von Helwig auf diese Bedingungen eingehen zu dürfen glaubt so bin ich zu Ende der künftigen Woche zu Heidelberg um gleich anzufangen widrigenfalls bitte ich mir solches zu benachrichtigen, weil ich dann eine andre Arbeit hier noch zu unternehmen gedenke, die mir ihres zeitlichen Vortheils wegen wichtig ist welchen ich jetzt sehr zu konsideren habe.

Haben Sie die Güte lieber bester Freund der Frau von Hellwig eine Abschrift dieses in Eil und fehlerhaft geschriebenen Blatts aber verbessert und verdeutscht mitzutheilen. Sie verbinden dadurch unendlich Ihren unschreibseeligen

Cornelius.

Es folgen, gleichfalls aus der Goetheschen Autographensammlung auf der Jenaer Universitätsbibliothek zwei Aufzeichnungen, eine von Cornelius, eine von Overbeck, welche offenbar bei bestimmten Anlässen bekannten oder befreundeten Personen ins Stammbuch geschrieben oder als Gedenkblatt geschenkt wurden. Beide stammen aus derselben Zeit — Cornelius unterzeichnete: Rom den 30. Märtz 1846, Overbeck: am Samstag Sitientes 1846, das ist der Samstag vor Judica, an dem Jesaias 55, 1—11: Omnes sitientes venite ad aquas die kirchlich vorgeschriebene Lection bildete und welcher im Jahre 1846 auf den 28. März fiel — und aus demselben Ort und man darf wohl nach der Notiz Goethes auf der Rückseite des Blattes von Overbeck vermuten, daß die damals in Rom lebende, sehr bekannte Frau von Schwanenfeld, welche den jungen Wolfgang bei seinem Autographensammeln aufs nachhaltigste unterstützte, es war, welche die beiden Künstler um ihre Niederschriften bat und dieselben dann später ihrem jungen Freunde schenkte. Jedenfalls scheinen sie für Wolfgang v. Goethe selbst nicht niedergeschrieben zu sein; dann wäre ja seine Notiz ganz überflüssig.

5.

Cornelius.

Wenn es hochherzigen und begabten Menschen nach großer Anstrengung und Selbstverläugnung gelingt, eine heilige Flamme, von welcher Art sie auch sein mag, zu entzünden; so kommen gleich ganze Schaaren und setzen ihre Kochtöpfe und

Bratpfannen daran, der Urheber der Gluht aber kann dann oft von Glück sagen wenn nicht ein Auto da Fé für ihn daraus gemacht wird.

P. v. Cornelius.

Rom den 30. Märtz 1846.

6.

Overbeck.

Auf der Rückseite mit Blei von W. M. v. Goethes Hand: „Von Fr. v. S. Rom" (soll heißen: Frau von Schwanenfeld).

Mich dunkt, es gebe kein schöneres Wort, als das des heiligen Augustinus:

Du hast uns für Dich geschaffen, o Gott!
Und unser Herz ist unruhig, bis es Ruh findet in Dir!

Dies möcht ich in Erz und Stein graben, und allen Menschen zurufen können, damit alle Herzen ihr Gluck nur da suchen möchten, wo es allein zu finden ist; und so [1]) es denn auch auf dieses Blatt geschrieben, um vielleicht in irgend einer Seele jene heilsame Unruhe zu wecken jenen Hunger nach dem lebendigen Brod vom Himmel, das allein volle Sättigung zu gewähren vermag und den Durst nach jenem Wasser das allein den Durst auf ewig löscht.

Rom am Samstag Sitientes 1846.

Friedr. Overbeck.

[1]) [sei] wohl zu ergänzen!

F. Knapp: Die künstlerische Kultur des Abendlandes. Eine Darstellung der Kunst und der künstlerischen Weltanschauungen seit dem Untergange der alten Welt. Band III. Die malerische Problematik vom Klassizismus bis zum Impressionismus. Bonn und Leipzig, Kurt Schroeder, 1922. 410 S., gr. 8 mit 357 Abb.

Die zusammenfassende Darstellung der modernen Kunstentwicklung bis zur Gegenwart war eine noch ungelöste Aufgabe. Soweit das einem Einzelnen gelingen kann, hat sie hier eine großzügige und glückliche Erfüllung gefunden, wenn auch gewisse aus dem starken Subjektivismus des Verfassers sich ergebende Schwächen in dem dritten Bande den Leser noch leichter beirren können als in dem früher von mir besprochenen zweiten (vgl. D. Lit.-Z. 1924, H. 36, Sp. 2419 ff.). Daß sie den Wert der eigentlichen Betrachtung nicht allzusehr beeinträchtigen, kann und soll gerade die kritische Auseinandersetzung zeigen. Knapp will die Kunst, zumal die werdende und die lebende der letzten Generationen (dem Titel unbeschadet) nicht mit dem Maßstabe künstlerischer Problematik messen, wie er überhaupt keine feste kunsttheoretische Einstellung besitzt, sondern vor allem an der schöpferischen Ausdruckskraft des inneren Phantasie-Erlebens. Daraus entspringt nicht nur seine Vorliebe für die Romantik, sondern auch eine außerästhetische Zuspitzung des Gegensatzes zwischen französischer und deutscher Kunst in bewußt völkischer Gesinnung. ,,Den Granitblock der deutschen Kunst gilt es wieder aufzurichten". Von diesem Gesichtspunkt müßten wir freilich auf den Nachweis einer zusammenhängenden Entwicklung ganz verzichten, wenn der Mensch mit seinem Widerspruch nicht ,,solche Absicht" glücklicherweise gründlich durchkreuzt hätte. Viel faßlicher würde sie jedoch hervortreten, wenn sich der Verfasser von vornherein klar gemacht hätte, was seine verständnisvolle Beurteilung der wechselnden Kunstströmungen immer wieder erkennen läßt, daß die Triebkräfte, zwischen denen alle Kunstentwicklung pendelt, ihren letzten Grund in der Spaltung der künstlerischen Begabung in eine plastisch-zeichnerische und eine rein malerische Anschauungsweise haben. Von diesem schon öfters von mir betonten Ausgangspunkt möchte ich wie bei dem II. Bande einige Werturteile Knapps zurechtzurücken versuchen. Die Kunst des jüngsten Zeitalters scheint uns eben darum im ganzen der Stileinheit zu entbehren, weil Stoß und Gegenstoß in ihr dank dem schnelleren Wachstum materieller und geistiger Kultur viel rascher aufeinander folgen und beide Anschauungsweisen sogar auf weite Strecken fast in gleicher Stärke als Ober- und Unterströmung neben einander hergehen. Auf demselben Gegensatz der Gestaltung beruht aber auch vorzugsweise die Verschiedenheit deutscher und französischer Kunst, und es war nicht nötig, die großen Errungenschaften der letzteren als ,,maltechnische" Leistungen herabzusetzen, um die ebenbürtige Bedeutung der ersteren zu erweisen, die sich allein aus ihrer Eigenart ergibt. Beide Kulturvölker sind vielmehr berufen, sich auch darin gegenseitig zu ergänzen.

Diese Grundauffassung von dem Wesen der Kunstentwicklung findet sogleich ihre Bestätigung, wenn Knapp eine doppelte Wurzel der modernen Kunst im XVIII. Jahrhundert einerseits in dem Poussins Richtung fortsetzenden französischen Klassizismus, andererseits in dem von Watteau begründeten malerischen Rokoko erblickt, zwischen denen die englische Malerei vermittelt. Als Theoretiker stehen sich darin Reynolds und Diderot gegenüber. Sucht doch Knapp die künstlerischen Absichten jeder Zeit nicht bloß aus der unmittelbaren Wirkung der Kunstwerke, sondern mit außerordentlicher Belesenheit auch aus den schriftlichen Selbstzeugnissen der Künstler und aus der ästhetischen Kunstlehre zu erschließen, wenngleich er allzu sehr geneigt ist, in dieser nicht nur den begrifflichen Begleitausdruck, sondern die eigentliche Quelle des jeweiligen Kunstwollens zu erkennen. Mit Unrecht macht er z. B. gleich die rationalistische Ästhetik von Baumgarten bis Lessing für den deutschen Klassizismus verantwortlich, während die Phantasie der Künstler sich doch durch die allgemeine Neubelebung des Interesses für die Denkmäler des Altertums unter Winkelmanns Führung entzündete, im letzten Grunde aber doch im Zeichnen nach den Gipsen nur die Kräftigung ihres eigenen Dranges nach Rückkehr zur plastisch-zeichnerischen Gestaltung suchte. Der Bedeutung eines Carstens und selbst seines Nachzüglers Genelli wird denn auch der Verfasser durchaus gerecht. Ebensowenig wird man aber dem Klassizismus in der Architektur seine geschichtliche Berechtigung absprechen dürfen, da sich die dekorative Baukunst des Rokoko wie sein malerischer Illusionismus mitsamt der von Knapp beklagten ganzen aristokratischen Kultur ausgelebt hatte. Die Behauptung, daß der neue Stil als Gemengsel antiker Bauformen seine Einheit nur aus dem Machtgedanken des Napoleonischen Imperiums gewonnen habe, widerlegt er selbst durch die Betrachtung seiner vorhergehenden Entwicklung in England (Chr. Wren), Frankreich (Soufflot)

und Deutschland (Gilly und Langhans). Und wie im Invalidendom römische Baugestaltung zu großartigem neuem Ausdruck eines Machtwillens gesteigert ist, so werden wir auch Schinkels schöpferischen Geist sich glücklicher im freien Schalten mit dem antiken Erbe als, dem Verfasser folgend, in der Wendung zur Neugotik auswirken sehen. Selbst seinen Nachfolgern Persius und Stüler in Berlin sowie Klenze in München ist noch manches bedeutende Bauwerk eines klassizistischen Übergangsstiles zu verdanken. Erst mit dem engeren Anschluß an die historischen Stile versiegt die Kraft baukünstlerischen Schaffens mehr und mehr seit der Jahrhundertmitte. Die Höchstleistungen des Klassizismus werden wir aber mit Knapp in der Plastik erkennen dürfen. Seine Beurteilung Canovas als Rokokomeisters, der die Grazie des Zeitgeschmacks in die Formen und die natürliche Bewegung der griechischen Kunst hineinzulegen weiß, ist ebenso treffend wie die feine Würdigung Thorwaldsens, dessen Bedeutung er mit Recht weniger in einer noch stärkeren Vereinfachung der freiplastischen Gestaltung als in seinem Reliefstil erblickt. Daß Thorwaldsen diesen wieder ganz auf die zeichnerische Wirkung stellt, verdankt er allerdings nicht sowohl seiner germanischen Abkunft als einem angeborenen und an der Antike geschulten individuellen Liniengefühl. Auch der höheren Schätzung der Denkmalsplastik des Wieners Zeuner und zumal Gottfr. Schadows, in der noch der Naturalismus des Barock fortlebt, wird man beipflichten und doch nicht übersehen dürfen, daß die Feldherrnstatuen des letztgenannten ihre monumentale Wirkung vor allem der Aufnahme antiker Standmotive, also dem läuternden Vorbild des Klassizismus verdanken. Erst Rauch verliert unter dem Einfluß seines verführerischen Linienspiels in Italien zeitweilig den scharfen Blick für das Charakteristische und steigert die Kontraposte ins Theatralische, bevor er in der Silhouette des Friedrichdenkmals den Ausgleich optischer und struktiver Gestaltung findet. Daß der Naturalismus sich in Frankreich kräftiger des klassizistischen Formalismus erwehrt, wird man nicht einmal für Houdon zugeben können, dessen Voltaire z. B. eine durchaus zwiespältige Schöpfung darstellt. Andererseits erreicht Pradier wohl als reinster Vertreter des Klassizismus in den Karyatiden des Invalidendomes einen vollendeten Zusammenklang seiner kalten Formensprache mit der Architektur. Viel weiter als ein Dannecker in seiner Schillerbüste oder irgend ein Deutscher geht aber David d'Angers in der idealisierenden Umbildung der individuellen Naturerscheinung, die er mit lebendigem Blicke erfaßt. So übt die Berührung mit der Antike auf alle Künste eine befruchtende Einwirkung, deren Bedeutung für die Wiedergewinnung der Form in der Zeichnung als Grundlage der weiteren Entwicklung auch Knapp nicht verkennt.

Im folgenden Kapitel, das die Wiedergeburt der Malerei in Spanien und England behandelt, bietet sich kein Anlaß zu Einwendungen gegen die treffende Beurteilung der einzelnen Künstler. Goya betrachtet der Verfasser vielleicht etwas zu einseitig als Fortsetzer der koloristischen Rokokomalerei eines Tiepolo — man wird die Nachwirkung seiner großen spanischen Vorläufer Greco und Velasquez auf seine Licht- und zumal auf die Schattengebung nicht übersehen dürfen —, jedenfalls aber mit Recht noch nicht als eigentlichen Freilichtmaler. — Weit eher glaubt Knapp die Anfänge davon bei den venezianischen Stadtemalern des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts zu erkennen, wenngleich Guardi dabei durchaus koloristisch bleibt. Modernes Wirklichkeitsgefühl bricht dann mit voller Kraft bei den großen englischen Landschaftern durch. Was einen Constable und Turner über die Nachahmer der Holländer und Claude Lorrains erhebt, ist nun aber doch zweifellos die geschärfte objektive Beobachtung der Naturerscheinung —, bei dem einen des Kampfes von Wasser und Luft, bei dem andern der farbigen Lichtwerte. Daraus gewinnt jener erst die poetische Stimmung der Landschaft, dieser die traumhafte Wirkung des Lichtnebels. Die Einführung eines neuen Farbenauftrags und die Ausbildung der Aquarelltechnik begleitet und bedingt bei Beiden die malerische Auflösung des Gegenständlichen.

Die nachfolgende Betrachtung der Entwicklung der französischen Malerei liefert geradezu ein Schulbeispiel für das Gesetz der polaren Spaltung und Wechselwirkung der künstlerischen Anschauungsweise. Der plastisch gestaltende Klassizismus sucht und findet hier das Hauptfeld seiner malerischen Betätigung nicht wie der deutsche im Karton oder in der Freske, sondern von vornherein im Tafelbilde und erfüllt sich dennoch schon in Davids ermordetem Marat und in seinen Bildnissen mit kräftigem Wirklichkeitssinn, wenngleich der Künstler sonst im Akademismus stecken bleibt. Mit vollem Bewußtsein aber bringt dann Ingres die plastische Auffassung der Natur zur Vollendung, während er nach seiner poetischen Gestaltung wegen seines Anschlusses an die Gruppe der Penseurs mit Knapp der Romantik zuzurechnen ist. Im allgemeinen fällt diese freilich mit einer koloristischen Gegenbewegung zusammen, die durch Gericaults Schlachtenbilder eingeleitet wird und nach Aufnahme der neuen englischen Maltechnik in Delacroix Schaffen bereits den Gipfel malerisch flächenhafter Anschauungsweise erreicht, wie er auch in seinen theoretischen Aufzeichnungen das Endziel der Malerei in der Farbenharmonie erblickt. Von Knapp wird er daher mit Recht dem Rokoko und Goya näher verwandt erachtet als dem Impressionismus, dem er gleichwohl seine Aufgaben gestellt hat. Die Nachfolger suchen sein Kolorit mit Ingres

strenger Zeichnung zu vermitteln, wie einst Tintoretto Tizians mit Michelangelos. Sie ergehen sich in farbenglühenden Schilderungen des Orients und in Kriegsbildern, vor allem Vernet, oder in religiöser Lyrik wie Delaroche. Hier aber erkennt doch der Verfasser die künstlerischen Werte nicht im Gefühlsausdruck, sondern in der Fortbildung der Technik des Farbenauftrages, besonders durch Chassériau, der auf Puvis de Ch. vorausweist. Bei Isabey und Couture lernt die neue Generation.

In viel höherem Grade als die französische hält die „poetische deutsche Romantik“ der Nazarener an der Linie als Hauptausdrucksmittel fest, wie Knapp eingehend ausführt, — sie entwickelt also nur die zeichnerische Auffassung des Klassizismus zu größerer Biegsamkeit und Feinheit. Unter der Anregung einer schon in Platners Betrachtungen entspringenden und über den jungen Goethe, Heinse und Wackenroder bis zu Tieck und Jean Paul emporwachsenden Gefühlsästhetik verwischen sich für sie fast die Grenzen zwischen Malerei und Poesie. Sehr fein bemerkt der Verfasser, daß umgekehrt die Naturschilderung der beiden Letztgenannten nicht aus unmittelbarer Anschauung, sondern aus Landschaftsbildern von Rubens, Claude Lorrain u. a. quillt. Nicht ganz zustimmen kann ich der allzu herben Kritik an Cornelius, — besonders wenn Knapp die opernhafte Faustillustration Delacroix' über die seine stellt, deren vorrömische Blätter immer noch die geistvollste Versinnlichung mehrerer Szenen bleiben. Daß seine starke Phantasie sich aus mangelnder Naturbeherrschung auch in den Kartons nicht voll entfalten konnte, widerlegen die „Werke der Barmherzigkeit“. Sie scheiterte vielmehr am zu großen Maßstab. Neben ihm und den tüchtigen Zeichnern Pforr, Führich und Schnorr von Karolsfeld konnte die von Veit geführte malerische Richtung, deren begabtesten Vertreter ich in Steinle erblicke, sich nicht zu reicherer Gestaltung erheben. Von ihr wendet sich der phantasievollste Romantiker ab, Rethel, dessen Entwürfe zu den Fresken von Aachen von Knapp als Höchstleistungen monumentaler Zeichnung gewürdigt werden. Als Gegenbeispiel vergeblichen Bemühens um malerische Wirkungen in der Monumentalmalerei steht ihm Wilh. v. Kaulbach gegenüber. In Süddeutschland aber erwächst bereits gegen Ausgang des XVIII. Jahrhunderts im Gegensatz zum traditionslosen Norden aus Anfängen, die bis zu Gessner und den Frankfurtern Wust, Seekatz u. a. m. zurückreichen, eine realistische Landschaftsmalerei und -zeichnung. In München sind die drei Kobell und Bürkel Träger dieser bedeutsamen Entwicklung, die Knapp liebevoll überallhin verfolgt. Bei den Jüngeren hebt in der Tat schon malerische Auffassung an, die auch hier besonders im Aquarell ihren Ausdruck sucht. Auf die Erweiterung des Blickes für das Gebirge und den Süden übt aber die klassizistische Landschaft Jos. Anton Kochs einen fördernden Einfluß. In fesselnder Darstellung schildert der Verfasser dann die Entstehung der norddeutschen Landschaftsmalerei aus dem poetischen Weltallgefühl, das sich auch in dichterischen Ergüssen Ph. O. Runges (und Carus') ausspricht. Ihm gelingt in kurzer Lebensspanne als führendem Meister die Verquickung seiner in Kopenhagen geschulten plastisch-monumentalen Auffassung der Menschengestalt mit einer aus eigner künstlerischer Beobachtung gewonnenen Lichtführung in der landschaftlichen Umgebung. In seinen „Jahreszeiten“ entwickelt er daraus ein symbolisches Farbenspiel. Der eigentliche Schöpfer der Stimmungslandschaft aber wird sein Mitschüler Caspar Friedrich. Die Größe der Natur im Vergleich mit dem Menschen weiß er durch die Erfassung des malerischen Gesamtausdrucks auszusprechen und doch zugleich ihren heimatlichen Charakter zeichnerisch herauszuarbeiten. Durch Waßmann, Ruths, Morgenstern und andere Nachfolger Runges wird diese Art der Landschaftsbehandlung bis München verbreitet. Hier aber behauptet auch bei den jüngeren Romantikern, wie Knapp mit klarem Blicke erkennt, die Zeichnung noch immer das Übergewicht über die Farbe, nicht nur in den Märchenbildern Schwinds, sondern auch in der verklärenden Wiedergabe des Alltags (Hochzeitsreise, Morgenstunde). Hand in Hand mit dieser Malerei geht die Illustration (bzw. der Holzschnitt), die über Ludwig Richter, Pocci u. a. bis Wilhelm Busch betrachtend gewürdigt wird. Als erster wagt dann Spitzweg, nicht unberührt von französischem Einfluß, in die farbige Wirklichkeitsschilderung illusionistische Lichtwerte einzuführen. Daneben stehen Quaglio, Jordan u. a. zurück. Erst in der nächsten, etwas stiefmütterlich behandelten Generation der Defregger und Grützner nimmt der Realismus der Farbe zu. Ebenso langsam wandelt sich die Anschauungsweise in den anderen Schulen. In Düsseldorf vertritt Schröder, Hasenclever, Hübner die Entwicklungsstufe zeichnerischer Auffassung, in Berlin E. Meyerheim, Wach und Hosemann, — nur in Wien wirkt Fügers malerische Behandlung bei Dannhauser und Schasler nach. Mit dem Erwachen des Farbensinnes aber setzt nicht nur hier in Waldmüllers kühlen Lufttönen ein Drang zum Freilicht ein, sondern auch in Berlin schon bei Krüger und vollends bei Blechen, der Schinkels zusammenfassende Ideallandschaft in lebendige lichterfüllte Anschauung der heimatlichen Natur umsetzt und auch Italien als erster „mit dem Malerauge sieht“ (Villa d'Este). Im Bildnis nimmt der Autodidakt Rayski in Dresden als Meister des Porträts den ersten Platz ein. So wächst aus der jüngeren Romantik allmählich der malerische Realismus heraus.

Die gleiche Wandlung ergreift aber auch die klassizistische Richtung, wie Knapps eingehende Würdigung ihres großen Vollenders Feuerbach an der Hand des „Vermachtnisses" lehrt, nur daß ihm die gesuchte Vereinigung antiker Formenschönheit mit venezianischer Farbenglut doch niemals restlos gelungen ist. In Coutures Werkstatt nimmt er zugleich mit dem französischen Kolorismus fraglos mehr malerische Anschauungsweise auf, als seine vorwiegend zeichnerische Anlage verarbeiten konnte. Seine deutsche Natur spricht sich gerade in der gedämpften Farbe der Iphigenie und zumal des Gastmahls Platos aus, in dem Knapp ein Nachlassen seiner Gestaltungskraft erblicken will. Hier und und im Konzert hat die deutsche Malerei wohl die höchste Monumentalität erreicht, die er mit subjektiver Umbiegung des Begriffs vielmehr in der Einheit der malerischen Bildwirkung Böcklins zu erkennen glaubt, der m. E. gerade an monumentalen Aufgaben wie den Baseler Fresken scheitert. Dafür ist ihm im Tafelbilde gelungen, was Feuerbach vergeblich erstrebte: die Poesie mit dem Schein einer höheren Wirklichkeit zu umkleiden, und zwar durch die illusionistische Kraft seiner Farbengebung. In der großfigurigen dramatischen Flächenkomposition hat er sich nur einmal unter der unverkennbaren Anregung desselben in seiner Grablegung (Berlin) nicht allzu erfolgreich versucht. Seine vollendetsten Schöpfungen bleiben doch die, in denen die Menschengestalt der Landschaftsstimmung untergeordnet erscheint (Insel der Seligen, Toteninsel) oder ganz darin aufgeht, wie die Seegottheiten.

Im schärfsten Gegensatz zu Böcklins vom Impressionismus unberührtem Kolorit steht für Knapp Menzel als erster Vertreter eines bewußt objektivistischen Illusionismus. Man wird dabei freilich ebensowenig übersehen, daß er in seiner mittleren Schaffenszeit auch dem Kolorismus huldigt, wenn er ihn auch zumal in den Friedrichsbildern ganz unter die Lichtwirkung zu stellen weiß. Wie bei dem Idealisten Feuerbach, liegen aber auch bei ihm dem Realisten der Zeichner und der Maler oft miteinander in Widerstreit. Muß doch der Verfasser feststellen, daß die Höchstleistungen des letzteren in den Frühwerken die Anregung der Constableausstellung von 1845 (und m. E. auch Blechens) verraten und die Wendung zum Impressionismus in dem Abschiedsbild von 1870 unter der Rückwirkung der Pariser Weltausstellung erfolgt. Er vergreift sich freilich hier und im Ballsouper im kleinen Maßstabe, erreicht aber im Eisenwalzwerk wohl den Höhepunkt seines malerischen Illusionismus, während mit zunehmendem Alter die Zeichnung immer mehr die Oberhand gewinnt. Die sich in ihr aussprechende Schärfe der Wirklichkeitsbeobachtung wird man gleichwohl als Auswirkung seiner eigenen Künstlernatur und nicht des wissenschaftlichen Zeitgeistes begreifen müssen, wenn sie auch geistlose Nachahmer wie A. v. Werner u. a. Kriegsmaler zur vollen Ernüchterung der Darstellung geführt hat. In der Düsseldorfer und Frankfurter Schule erhebt sich nur Gebhardt über den durch die belgische Historienmalerei hervorgerufenen Kolorismus zur geistigen Durchdringung der Bilddramatik, vor allem in seiner von Knapp sonderbarerweise nicht erwähnten Himmelfahrt.

In Frankreich, dem der Verfasser sich dann wieder zuwendet, rechnet er die Schule von Barbizon noch der „subjektiven Romantik" zu. Allein schon bei Corot ist die mythologische Staffage nur noch eine nebensächliche Zutat zu den neuentdeckten Tonwerten von Luft und Licht. Es liegt aber auch ein innerer Widerspruch darin, wenn Knapp der ganzen Richtung als Vorstufe des Impressionismus mangelhafte Durchbildung der Naturformen vorhält, nachdem er Friedrichs zusammenfassende Wiedergabe des Natureindrucks so hoch bewertet und an Feuerbach und Menzel gerade den Abfall von der malerischen Gestaltung gerügt hat. Das Fehlen eines objektiven einheitlichen Maßstabes der Urteilsbildung tritt hier deutlich zutage. Um so größere Anerkennung zollt Knapp Millet, der in der Tat von romantischem Geist beseelt erscheint, wie er den Menschen selbst als ein Stück erdgebundener Natur betrachtet. Als durchaus malerischer Zeichner bereitet gleichwohl auch er den Impressionismus vor. Die Einbeziehung von Gavarni u. a. Karikaturenzeichnern in die Romantik ist hingegen schwer verständlich. Daumier wird man sogar als Vorläufer des Expressionismus richtiger einschätzen. Die Wendung zum strengen Realismus macht er freilich so wenig mit wie Millet. Ihren eigentlichen Bahnbrecher Courbet behandelt der Verfasser mit starker Voreingenommenheit als bewußten Vertreter des modernen wissenschaftlichen Objektivismus in der Kunst. Daß diesem nicht nur die Erweiterung des akademischen Schönheitsbegriffs zu verdanken ist, sondern vor allem ein Zuwachs des Wahrheitssinnes gegenüber dem Natureindruck, verkennt er dabei. Auch spricht er mit Unrecht Courbet den Blick für das Ganze ab, der geht ihm nur verloren, wo er zu komponieren gezwungen ist, wie im Begräbnis von Ornans. Von seinem Vorbild Caravaggio aber scheidet ihn seine echt malerische Anschauungsweise, durch die er auch zum Erneuerer des Stillebens in den Tonwerten wird. Das Sehen der letzteren hat auch Manet ihm erst abgelernt, den Couture das Licht aus der Farbe herauszuholen gelehrt hatte. Seiner Entwicklung bringt Knapp dank Tschudis grundlegender Untersuchung ein viel tieferes Verständnis entgegen und zieht einen feinen Vergleich seiner malerischen Auffassung mit der Tizians, Velazquez und Goyas. Die flächige Darstellung der Erscheinung im Freilicht wird im wesentlichen auf die An-

regungen des japanischen Holzschnitts zurückgeführt, der Landschaftsmalerei wohl etwas zu wenig Einfluß darauf zuerkannt. Trotz seiner Abneigung gegen die Theorie rollt der Verfasser hier doch die Problematik des malerischen Sehens auf, aus dem sich die Auflösung der Erscheinung im Licht und die Herstellung des malerischen Raumes mittels der Tiefenwerte der Töne erklärt. Nur der impressionistischen Erfassung des Gesamteindrucks in momentaner oder in starrer Fixation im Rennen von Longchamps und der Bar aux folies bergeres wird er nicht gerecht, wie er überhaupt die neue Sehweise zumal bei Claude Monet und anderen Nachfolgern Manets irrigerweise aus theoretischer Spekulation auf Grund der physiologischen Optik erklären zu können glaubt. Die neuere experimentelle Psychologie (Jaensch) hat sie bereits als ein eigentümliches fixationsloses Sehen des lichterfüllten Raumes erwiesen. Durchbricht dieses bei einzelnen Vorläufern (besonders Turner) nur gelegentlich die herkömmliche Anschauungsweise, so bleibt es das Verdienst der Impressionisten, es zu einem umfassenden künstlerischen Ausdrucksmittel ausgebildet zu haben. Daß sie jedoch in ihren Bestrebungen weit auseinandergehen, zeigt Knapp in der anschließenden Betrachtung. Als der selbstandigste steht Degas da, der eben in seinen Balletszenen mit der monentanen Fixation arbeitet, während Pissarro an Corot anknüpft und Renoir zwischen Manet und Monet vermittelt. Sisley leitet dann die völlige Ablösung der Farbe von der Gegenstandsvorstellung ein, die zum Neoimpressionismus (Pointillismus) von Signac und Seurat führt. Mit diesem gewinnt aber die koloristische Farbenwirkung, die nach Knapps treffender Bemerkung nicht einmal bei Manet fehlt, wieder die Oberhand über die illusionistische. Schon vorher setzt jedoch im Schaffen Cézannes auch die Gegenbewegung, von Courbet ausgehend, ein, die auf die Wiedergeburt (bzw. auf die Offenbaruug) der bleibenden Grundform in der farbigen Erscheinung durch die Kontrastwerte von Licht und Luft abzielt und ebenfalls ein dekoratives Gewebe erzeugt. In diese Strömung mündet der individuelle Primitivismus Gaugins mit seiner Absage an die Technik ein, der die Vorstufe für den Kubismus Picassos bildet. Daß diese gesamte Entwicklung, deren Folgerichtigkeit auch der Verfasser in einem Rückblick anerkennt, von theoretisierenden Bestrebungen begleitet und auch beeinflußt wird, ist zugegeben. Und doch wird man ihre Triebkräfte nur aus einem Gestaltungsdrang begreifen, der sich allzu einseitig abwechselnd nach entgegengesetzten Polen künstlerischer Vorstellungsbildung richtet und darüber in mystische Selbsttäuschung verfällt, wenn ein Mathisse das Wesen der Dinge zu malen meint. Durchaus zustimmen möchte ich dem Verfasser hingegen in der Ablehnung des aussichtslosen, weil aller früheren Kunstentwicklung widerstreitenden Unterfangens des Futurismus, die Eigenbewegung z. B. des Tanzes zur Anschauung bringen zu wollen. Denn diese Vorstellung kann nur im subjektiven Erleben der Blickwanderung durch die Anschauung ausgelöst, nicht aber im Nebeneinander eindeutig veranschaulicht werden.

Daß die gleichzeitige und nachfolgende Entwicklung der deutschen Malerei zumal in München durch die französische entscheidend bestimmt wird, will Knapp nicht bestreiten. Der Fortschritt zu malerischer Gestaltung wird erst durch die Aneignung der Technik Coutures zugleich mit dem belgischen Kolorismus in Pilotys Schule ermöglicht. Seine begabtesten Nachfolger H. Makart und besonders G. Max werden gar zu geringschätzig bewertet, während Lenbachs und sogar F. A. Kaulbachs Bildniskunst eine ungleich bessere Note erhält. Eine etwas widerspruchsvolle Beurteilung erfahrt Leibl, dessen von Courbet stark beeinflußte Frühwerke mehr Anerkennung finden als die späteren mit zeichnerischer Schärfe durchgeführten Jägerbilder, obgleich er als Vermittler von Farbe und Form über Courbet gestellt wird. Für die Entfaltung der malerischen Begabung Viktor Müllers sieht der Verfasser sogar ein Hemmnis in Menzels Einfluß. Die fruchtbare Nachwirkung Leibls erkennt er hingegen in dem Zuwachs an malerischem Realismus (sagen wir getrost: Illusionismus) bei Schuch, Keller, Piglhein, Diez und seiner Schule. In einem sehr gelungenen Kapitel wird dann die deutsche Charakterlandschaft behandelt. Ihr unterscheidendes Wesensmerkmal liegt in der schärferen zeichnerischen Erfassung der mannigfaltigen Sondergestaltung der verschiedenen Gebiete, ein Vorzug, der ihr ungeachtet des Fortschritts der malerischen Technik (und Anschauungsweise, dürfen wir hinzusetzen) nicht verloren geht und eine reiche Entwicklung zeitigt. Knapp verfolgt ihre Ausstrahlungen von Düsseldorf, wo sie durch Lessing begründet und besonders durch A. Achenbach fortgebildet wird, nach den übrigen Mittelpunkten: Kronenburg durch Dillmann, wo auch Thoma und Trübner beginnen. Weimar durch Kalkreuth, München durch Schleich unter Einwirkung Corots und den in Belgien und Paris ausgebildeten Lier, Karlsruhe durch Schönleber und Haider, dessen Auffassung freilich vorwiegend zeichnerisch bleibt, wie auch die des bisher nicht genügend beachteten Alpenmalers Buhr. Überall aber bringt doch der Impressionismus einen neuen Anfang, in München schon durch den in Glasgow geschulten Dill. Nichts anderes bedeutet auch die Entstehung der Kolonie der Düsseldorfer in Worpswede unter Vinnens Führung trotz ihrer Ablehnung aller Theorie. Ebensowenig wie sie ohne den Anschluß an die Freilichtmalerei, hätte aber Thoma seine volle Kraft zur Versinnlichung der Farbenstimmung

der Heimatlandschaft ohne seine Schulung in München und Paris gewonnen. Seinen Arbeiten aus der mittleren Zeit fehlt es bei aller Treue der Wiedergabe der Naturformen doch etwas an Licht. Seine malerische Anschauungsweise reift erst in wiederholtem Aufenthalt in Italien völlig aus, seine freie Phantasiegestaltung bleibt indessen, z. B. in der Gralsburg, weit hinter der Böcklins zurück, wie auch die Menschengestalt bei ihm nicht zugleich mit der landschaftlichen Umgebung geboren, sondern mehr in sie hineingesetzt erscheint. Ihre zeichnerische, durch Richter angeregte Auffassung mit leicht karikierender Neigung bildet die andere Seite und damit die Schranke seiner Begabung. Mit Recht würdigt ihn Knapp daher vor allem als Landschafter. Unnötigerweise aber wettert er bei dieser Gelegenheit wieder gegen die neue „Sehwissenschaft", die ein beliebiges Stück Natur und Luft darstelle und mit der gegenständlichen Form und dem malerischen Raum die Errungenschaften der abendländischen Kunstentwicklung vernichtet habe, wenn er doch zugeben muß, daß sie neue Darstellungsmöglichkeiten eröffnet habe. Gerade in Deutschland bringt das Eindringen des Impressionismus mit der Sezession von 1892 93 zweifellos einen freien Aufschwung. Er weckt wieder frische Naturbeobachtung und verhilft erst der schon von Blechen, Menzel (und auch dem jungen Knaus) angebahnten Freilichtmalerei zum allgemeinen Durchbruch. Das zeigt sich auch an Trübners Wandlung, dem Knapp selbst nachrühmt, daß er die hellen Lufttöne seit 1896 in seine starke Farbigkeit aufnimmt, ohne auf klare Wirklichkeits- und Raumanschauung zu verzichten. Um so weniger wird er Liebermann gerecht, dem er zwar eine die Franzosen übertreffende Wiedergabe des flimmernden Lichts zuerkennt, die harmonische Zusammenstimmung der illusionistischen Farbenwerte aber zu Unrecht abspricht, während schon Arbeiten der mittleren Zeit wie das Waisenhaus in Amsterdam und vollends manche Spätwerke sogar reiche koloristische Reize besitzen. Für diese höchste Stufe illusionistischer (bzw. impressionistischer) Auffassung, die auch den Raum nur aus optischen Eindrücken aufbaut (Netzflickerinnen), läßt der Verfasser wie bei Manet das volle Verständnis vermissen, nennt er doch Liebermanns nie erstarrende Technik, mit der er das flüchtige Leben zu fassen weiß, „handwerklich". Allzuviel Anerkennung zollt er hingegen seiner Bildnismalerei, die trotz der Schärfe der Beobachtung selten tiefer in die geistige Persönlichkeit eindringt. Wie gegenüber dem Führer der deutschen Malerei zum Impressionismus durch seine völkische, so wird Knapps Urteil über dessen bedeutendsten Nachfolger Uhde als Menschendarsteller und Maler des raumhaften Helldunkels durch seine antisozialistische Einstellung getrübt. Sehr kurz und nur teilweise anerkennend werden die übrigen Impressionisten abgehandelt, — Hans Bartels als Freilichtmaler, A. Kampf als Historienmaler, K. Kollwitz als Radiererin, — andere wie Skarbina und die Münchener Kühl und Habermann nicht unfreundlich, geradezu ablehnend wieder die Maler des Elends wie Baluscheck und Lesser Ury. Ganz unbeachtet bleibt Dettmann, der auch als Landschafter neben Kallmorgen und Leistikow genannt zu werden verdiente. Daß der Letztgenannte über den Impressionismus hinauswächst zu expressionistischer Stilisierung, wie Curt Hermann in den dekorativen Neoimpressionismus, sollte nicht übersehen werden. Noch weniger aber sind Stuck und L. v. Hofmann dem ersteren zuzurechnen. Bei Corinth schlägt er gar nach bedeutenden impressionistischen Leistungen der Frühzeit, zumal in der Aktmalerei, in einen neuen derb sinnlichen Kolorismus um, der mitsamt seiner lärmenden Bilddramatik kaum die ihm entgegengebrachte hohe Schätzung rechtfertigt.

Ein gedrängter und leider auch etwas lückenhafter Überblick kennzeichnet die eigenartige Kunstbegabung der übrigen europäischen Völker in ihrem Verhalten gegenüber dem französischen und deutschen Einfluß. Am unfruchtbarsten erscheint Italien, dem man den Schweizer Segantini als selbständigen Vollender der Pleine-air-Malerei doch nicht zurechnen darf. Unter den farbenkräftigen Spaniern dürfte Zuloaga nicht unerwähnt bleiben. England läßt am deutlichsten den Gegensatz der älteren durch die Nazarener angeregten mehr zeichnerischen Richtung der Präraffaeliten und der jüngeren malerischen erkennen, die durch Vermittlung von Sargent u. a. Amerikaner und den Schotten Whistler den französischen Impressionismus aufnimmt. Am selbständigsten bleibt Holland, das Knapp geradezu als die Wiege der modernen Malerei ansieht (aber doch nicht erweist) im Anschluß an die Meister des XVII. Jahrhunderts, vor allem in der Fortbildung des Helldunkels durch Israels und die drei Maris, aber auch des Freilichts durch Schelfhout und Jongking, — doch bringt auch hier der Impressionismus Torops einen neuen Anlauf. Bei den Belgiern kreuzt sich der französische Einfluß schon früher mit der koloristischen Nachwirkung von Rubens in der Historien- und Genremalerei. Millet hat in Meunier einen starken Fortsetzer, der bei Knapp als Maler des Arbeiterlebens zu kurz kommt. Dann wirkt Manet auf Stevens und die Landschafter ein. Der französische Einfluß löst den deutschen bei den Skandinaviern ab. Bedeutende Meister werden auch hier übergangen, z. B. Larsson bei den Schweden. Noch magerer ist die Behandlung der Ungarn, Polen und der russischen Malerei ausgefallen, die man freilich nur bei längerem Verweilen in Petersburg und Moskau kennen lernt.

Daß die Architekturentwicklung nach Mitte des Jahrhunderts im Eklektizismus versandet, der die historischen Stile in einer ihnen widersprechenden Umgebung nachahmt, einen Semper nicht ausgenommen, ist schwerlich zu bestreiten. Einen Aufstieg sieht der Verfasser in der Wiederbelebung des Zweckgedankens, zumal im Warenhausbau, von Messel und Behrens, mit Recht aber auch eine Gefahr in der völlig schmucklosen flächigen Gestaltung des Baukörpers. Die Versuche zur Neubelebung der baukünstlerischen Formen durch Osthaus und Gropius beurteilt er hoffnungsvoll. Mehr Widerspruch fordert der Überblick über die Entwicklung der Plastik heraus, wenn auch zuzugeben ist, daß aus dem Klassizismus keine einheitliche Entwicklung hervorwächst. Hohes Lob erntet hier Meuniers reiche Abwandlung der Ruhe- und Bewegungsstellungen. Als äußerste Gegenpole wird man in der Tat Rodin und Hildebrand ansehen dürfen, aber nicht sowohl des Subjektivismus und Objektivismus als der freiplastischen (kubischen) und der reliefmäßigen (optischen) Anschauungsweise. Daß der Erstgenannte von der geschlossenen Oberflächengestaltung des ,,Ehernen Zeitalters" zur Auflösung und Zersplitterung der Form im Raume bei dem Denkmal Victor Hugos und den Bürgern von Calais und vollends im Lichte bei dem Balzac's fortschreitet, muß man als Rückwirkung des malerischen Zeitgeistes verstehen und nicht verurteilen. Der Verfasser ist hier nahe daran, normative Ästhetik zu treiben. Malerisch bleibt auch Rodins (und Meuniers) Reliefgestaltung, in der dann Bartholomé wieder die Grundflache zur Geltung bringt. Auch die deutsche Plastik erfährt den gleichen Einfluß. Schon Rietschel und vollends Begas streben dem stofflichen Realismus zu. Daneben ragt freilich Bendels Hermann als monumentalste Schöpfung des Jahrhunderts auf. Klingers Formempfinden aber wird schon von vornherein durch den malerischen Sinn für Licht und Farbe bestimmt. Und doch hat die Würdigung dieses einzigartigen Doppelkünstlers an dieser Stelle ihre Berechtigung. Vollzieht sich doch sogar die Auseinandersetzung mit dem Freilicht in seinen Bildern wie der Pieta (und Quelle) innerhalb einer durchaus plastischen Anschauungsweise. Umgekehrt sind seine polychromen Marmorbüsten und der Beethoven ganz auf einheitliche Bildwirkung berechnet. Wie bei Dürer, gewinnt aber die malerische Auffassung der Umwelt nur in seiner Schwarzweißkunst das Übergewicht. Ihm steht Hildebrand, dessen objektivistische Auffassung Knapp aus theoretischer Veranlagung erklären zu können glaubt, als der geborene Steinbildhauer reinster Begabung gegenüber, in dessen formklärende Reliefanschauung auch das Kubische eingeht. In dekorativen Schöpfungen, wie dem Wittelsbacher Brunnen, ist er daher wohl am glücklichsten. Daß die plastische Anschauungsweise durch ihn eine Neubelebung erfahren hat, wird vom Verfasser anerkannt. Und doch gewährt auch Hildebrand dem malerischen Sehen in der stofflichen Oberflächenbehandlung an manchen Büsten Spielraum. Seinen Spuren folgen zumal in der monumentalen Gestaltung Lederer, Tuaillon, Wrba und Gaul, denen Knapp mehr Anerkennung zollt als den reinen Naturalisten. Immerhin wird man wenigstens Kolbe höher einschätzen.

In der nachfolgenden Betrachtung der stilisierenden Malerei überrascht die kühle Schätzung H. v. Marées, der doch den Bildraum wiederherstellt, und zwar durch ein System von Horizontalen und Vertikalen, in die die stereometrischen Körperwerte eingespannt werden. Knapp vergleicht ihn darin mit Cézanne und gesteht seiner starken Farbigkeit sogar eine kräftigere Lichtwirkung zu. Er rechnet ihm aber die Abwendung von der rein gefühlsmäßigen zur theoretisierenden Schaffensweise bei Berührung mit Hildebrand in Rom als Sünde an und vergißt dabei, daß die künstlerische Kultur des Abendlandes ohne die anschaulich denkenden Künstler nie zu der Höhe des Illusionismus aufgestiegen wäre, die sie schließlich doch nicht nur über die ostasiatische, sondern auch über die antike Kunst erhebt. Fast berauscht ist der Verfasser hingegen von der dekorativen Schönheit der Linien und farbigen Flachen von Puvis de Chavannes, dessen Genofevafresken u. a. m. man gewiß nicht den poetischen Duft absprechen wird, dessen neuer Monumentalstil aber doch unleugbar seinen Hauptreiz aus der Freilichtmalerei des Impressionismus saugt. In der Flächenrhythmik ist er allerdings dem gleichstrebenden Klinger weit überlegen, dessen plastische und illusionistische Auffassung nie zum vollen Ausgleich von Zeichnung und Farbe gediehen ist. Den größten Erneuerer monumentaler Malerei erblickt jedoch Knapp in Hodler und trotz seiner französisch schweizerischen Abstammung einen echt deutschen Geistesverwandten Durers und Rethels. Er verfolgt seinen Werdegang von den impressionistischen Anfangen durch eine mystische Zwischenstufe bis zur Vollendung seiner männlich kraftvollen Linienfuhrung und die Farbenflachen hart gegeneinander absetzenden Malweise, durch die er gleichwohl in seinen Landschaften auch ein starkes Raumgefühl zu erzeugen weiß. Die menschliche Gestalt aber müsse sich der subjektiven Ausdruckskraft seiner Linien und Flächenrhythmik fügen. Der Verfasser begrußt das als den Sieg eines neuen Monumentalstils über die Problematik des Impressionismus. Aber es beweist doch nur, daß eine dem Zeitgeist entgegengesetzte starke Begabung sich aus ihm loszuringen und wieder die abweichende, in diesem Falle die zeichnerische Anschauungsweise zu erneuern vermag. Das begrundet noch kein Werturteil. Ebenso leidenschaftlich ergreift Knapp Partei für van Gogh, den eigentlichen Bahnbrecher des Expressionismus, der die Kunst aus der Betäubung des Impressionismus befreit und sich bewußt

von diesem losgesagt habe. Durch ihn sei der Künstler wieder zur Besinnung auf sich selbst geführt worden. Sein Schaffen wird vom Verfasser mit tiefem Verständnis gekennzeichnet. Es richtet sich einerseits auf die Steigerung der Farbenwirkung, derart daß der Natureindruck — sei es Stilleben, Landschaft oder Porträt — durch Hinzufügung der Komplementärfarben in eine Harmonie reiner Töne umgesetzt wird, andererseits auf den subjektiven Bewegungsausdruck, dem seine völlig regellose Pinseltechnik dient. Durch diese kommt aber, nebenbei bemerkt, auch ein stärkerer, ganz persönlicher zeichnerischer Zug in seine Bilder, während sein Kolorismus nur die Bestrebungen der Neoimpressionisten auf die Spitze treibt. War aber die Überwindung des Naturalismus durch ihn eine erlösende Tat, so ist man erstaunt, daß sein Einfluß zumal auf die deutsche Malerei doch unheilvoll gewirkt haben soll. Den Meistern der Münchener „Scholle", der Dresdener „Brücke" und der „Neuen Sezession" und „Novembergruppe" in Berlin spendet der Verfasser nur sparsame Anerkennung, indem er die Einzelnen mit kurzen treffenden Bemerkungen abtut. Dem Urteil, daß der Expressionismus durch seine weitgehende Abstraktion der Form — das trifft auch den Kubismus, — die Zersetzung der Kunst vollendet habe, die der Impressionismus eingeleitet hätte, kann ich in seinem ersten Teil, zumal im Hinblick auf die futuristische Bewegungsdarstellung eines Kirchner und Feininger aus dem schon angedeuteten Gesichtspunkt nur zustimmen. Daß mit Kandinskij die Russen zu Worte kommen, ist freilich eine unberechtigte Verallgemeinerung, — denn seine absolute Malerei hat dort viel weniger Anklang und Nachfolge gefunden als bei unseren deutschen Nichtkönnern. Gleichwohl kann man gewiß mit Knapp in der ganzen Bewegung ein Drängen nach neuer Gestaltung erkennen, aber man wird fragen dürfen, ob die Formkraft eines Pechstein und die Farbengebung eines Kokoschka, Marc. u. a. nicht weit höhere Schöpfungen gezeugt hätte, wenn sie nicht einseitige Abwege gegangen wären. Man braucht auch die dekorative Wirkung der Landschaften Heckels, Noldes und a. m. so wenig zu leugnen, wie die durch Farbe oder zusammenfassende Zeichnung gesteigerte Ausdruckskraft der Gestalten Weisgerbers oder Jäckels und wird doch wie der Verfasser das abschließende Urteil der Geschichte überlassen. Verwandten Bestrebungen der Plastik gesteht der Verfasser noch größere Berechtigung zu, vor allem der von Maillol eingeleiteten, von Haller und Hötger verfolgten archaisierenden Richtung und selbst der kubistischen Vereinfachung der Formen durch Barlach. Knapp verurteilt mit gutem Grunde nur die Ausartung ins Formlose bei Archipenko und den Jüngsten, bleibt doch die lebendige Gestalt und Gebärde der unentbehrliche Vorwurf plastischen Schaffens. Nicht Recht geben kann ich ihm aber in seinem Verdammungsurteil über den Impressionismus. Als kaum noch zu überbietende Steigerung der malerischen Anschauungsweise bedeutet er die größte unverlierbare Errungenschaft des XIX. Jahrhunderts, die durch den Rückschlag der neuesten plastisch zeichnerischen und koloristischen Gegenströmung keineswegs für immer überwunden ist. Denn die Einheit der abendländischen Kunst beruht ja, wie der Verfasser in seinem gedankenvollen Rückblick selbst hervorhebt, auf ihrem Wirklichkeitsgefühl und auf einem innerlichen Drange zum Illusionismus.

Berlin, Mai 1926 O. Wulff

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES BAROCK

Hermann Voß: Die Malerei des Barock in Rom (Berlin, Propyläen-Verlag 1925).

Zweifellos ist dieser umfangreiche Band als Zusammenfassung das wichtigste Werk, das in den letzten Jahren über Barock-Malerei erschienen. Es ist eine Art von Fortsetzung der bekannten „Malerei der Spät-Renaissance in Florenz und Rom" des gleichen Autors, Umfang und Format sind jedoch großer geworden, das Abbildungsmaterial ist ganz wesentlich in den Vordergrund getreten. Trotzdem ist das Buch kein (heut so beliebtes) „Bilderbuch" geworden, sondern eine streng wissenschaftliche Arbeit, die auf breitester Grundlage des Kennertums beruht. Man merkt dieser außerordentlichen Leistung den unermüdlichen Fleiß eines Forschers an, der seit fast 20 Jahren die schwierige Materie bis ins einzelne hinein notiert und bearbeitet hat. Überall, in allen Winkeln des vielfältigen Katalogteils, der, abgesehen von den Abbildungen, den Kern des Buches bildet, ist durchzufühlen, daß der Verf. nicht nur in Gallerie-Spaziergängen ein erstaunliches Materialwissen erworben hat. Auch der ungeheure Zeichnungsstoff ist, soweit es immer möglich, durchgearbeitet und zum Teil als Unterlage benutzt. Ebenso ist das gestochene Werk der verschiedenen Meister, wo nötig, herangezogen worden; endlich sieht man überall, daß auch die gedruckte Quellen-Literatur von Baglione bis Sandrart, von Bellori bis Pascol

beherrscht und für die speziellen Zwecke ausgenutzt wurde. Es ist ein Kompendium zustande gekommen, wie es auch im entferntesten bisher nicht vorhanden war — man müßte bis auf des Abbate Lanzi Storia Pittorica zurückgehen — und das für jeden, der sich mit Barock-Malerei beschäftigt, unentbehrlich ist.

Somit liegt es nicht an dem über alles Lob erhabenen Eifer und der Akribie des Verfassers, sondern an prinzipiellen Gründen, wenn dieses umfangreiche und in seiner Art einzige Werk sich nicht zu einer historischen Zusammenfassung und Durchdringung des Stoffes erhebt. Voß selbst stellt in der theoretischen Einleitung zu seinem Werk die These auf: „das Prinzip der Geschichtsschreibung ist ein qualitatives, wertendes, das Epochemachende vor dem Gleichgültigen, blos Quantitativen bewußt bevorzugendes". Aber in der Anlage wie Ausführung seines Buches entfernt er sich so weit als möglich davon. Denn die Menge des blos „Quantitativen" ist — man empfindet es augenblicklich beim Durchblättern der Abbildungen — überaus groß: sowohl die des künstlerisch, wie die des historisch Gleichgültigen. Gutes und Minderes, Wichtiges und Unwichtiges stehen ohne eigentliche Akzentsetzung nebeneinander. Der nicht sehr genau orientierte Leser oder Betrachter des Buches findet sich in der Fülle der schwankenden Gesichte nicht zurecht; er weiß am Schluß nicht, worin das Charakteristische, noch weniger, worin die Vorzüge der behandelten Epoche bestehen und wird dadurch eher abgeschreckt, als angezogen. Sicher ist es eine wichtige Aufgabe, den Schatten, der — trotz aller Bemühungen letzter Jahre — in der allgemeinen Kunstbetrachtung noch immer auf der Malerei des italienischen Seicento ruht, aufzuhellen oder gar zum Verschwinden zu bringen. Doch darf man dann nur das Wesentliche, das auch heute noch Lebendige dieser Kunst hervorheben und muß das langst Vermoderte ruhig vermodern lassen (oder — wenn es noch ein wenig Atem zeigt — allenfalls „magazinieren"). Es handelt sich hier nicht um Geschmacksfragen — er gibt ein gewisses Niveau, über das sich nicht mehr streiten laßt. Lanzi konnte noch in seinem regionalen Sammeleifer die meisten Künstlernamen, die ihm zugänglich waren und die damals auch noch einen lebendigeren Klang hatten, in seiner Storia Pittorica zitieren, der heutige Historiker sollte, zumal wenn es sich um den ersten Versuch einer zusammenfassenden „Geschichte der italienischen Barockmalerei" handelt, nicht Namen zu Figuren erheben.

Vielfach bot wohl das zufällige Vorhandensein von photographiertem Material Anlaß dazu, einen Künstler aufzunehmen oder ihn über Gebühr breit zu behandeln. So wenn von Domenico Corvi, einem akademischen Maler des ausgehenden 18. Jahrhunderts, gleich drei Kirchenbilder aus — Solothurn reproduziert werden. In die gleiche Kategorie gehören eine Anzahl von Abbildungen von Werken dritten und vierten Ranges aus dem Kunsthandel, aus Privatbesitz, aus dem Berliner Depot. In einem Spezial-Artikel wären solche an sich verdienstliche Ausgrabungen (ich greife von Depotbildern heraus: Caroselli Allegorie, Crabeth Grablegung, Terbruggen Emmaus, Finson Ehebrecherin usw.) sicherlich von wissenschaftlichem Interesse, sie dürfen aber nicht als Beispiele der großen römischen Barockmalerei figurieren — nur weil sie dem Autor gerade bekannt und leicht zugänglich waren. Vieles wird auf solche Weise vorgeführt, was nicht von innen heraus notwendig ist, was den großen Zusammenhang nur verwirrt und verflacht. Andererseits fehlen von manchen Hauptstücken römischer Barock-Malerei wichtige, ja durchaus notwendige Abbildungen. Es wäre besser gewesen, man hätte mehrere Dutzend gleichgültiger Klischees gestrichen und aus den Ersparnissen einige Neuaufnahmen machen lassen, die überhaupt bei einem so großen und kostspieligen Werk nicht hatten gänzlich unterdrückt werden dürfen. Es enttäuscht, wesentlich das bekannte und vorhandene Photographie-Material abgebildet zu sehen und von Unbekanntem oder noch nicht Reproduziertem nicht immer Hervorragendes. Eine so großartige Komposition, wie Caravaggios Spätbild im Monte della Misericordia in Neapel: die sieben Werke der Barmherzigkeit oder die Enthauptung des Johannes in La Valette dürften in einer Geschichte der römischen Barock-Malerei nicht fehlen. Dasselbe gilt von vielem: von Lanfranco und anderen. Agostino Tassi, der Lehrer Claude Lorrains, ist überhaupt nicht vertreten, wogegen von dem ganz obskuren Landschafter Montanini zwei Landschaften, die sich zufällig in Berliner Privatbesitz befinden, reproduziert sind. Von Sacchi, der als Führer einer großen Richtung eminent wichtig (wie Posses Buch beweist) sind im ganzen sechs Aufnahmen gegeben, während Pannini, dessen recht nette Ruinen- und Architekturbilder doch nur in einem ganz begrenzten Umfang von Wert sind, mit 16 (!) Abbildungen paradiert. Fast ebensoviel: 14 erhält Sassoferrato, der gewiß nicht auszulassen war, schon wegen der großen Verbreitung seiner Devotionsbilder und weil sein absichtlich retardierender, süßlich archaisierender Stil immerhin auffällt. Aber das Geltenlassen des nun einmal Vorhandenen kann doch wohl kaum mehr auf die Spitze getrieben werden, als durch die breite Behandlung, die dem Maler hier zuteil wird. Geht doch Voß so weit, daß er das Haupt-Thema Sassoferratos: die infolge ihrer Kitschigkeit uberaus bekannte betende Madonna in vier Haupttypen und diverse Nebentypen zerlegt (S. 517): Haupt nach links

abwarts oder nach rechts vorn gewandt usw., die er ausfuhrlich analysiert, als ob es sich um Raffael oder Rembrandt handelte. Die Gleichgewichtslage, die Ponderation der ganzen Struktur des Buches wird durch solche übertriebene Belastung am falschen Punkt auf das Empfindlichste gestört.

Auch aus historisch-systematischen Gründen konnen Materialbringung und -einordnung prinzipiell zur Beanstandung Anlaß geben. Es soll sich in diesem Band nur um die Barockmalerei in Rom handeln. Aber von Annibale Carracci gehoren über ein Drittel der gebrachten Abbildungen uberhaupt nicht in die Geschichte des romischen Barocks, da sie samtlich vor seinem romischen Wirken entstanden sind und aus dem Vor- oder Frühbarock Bolognas verstanden werden müssen. Auch Salvatore Rosas künstlerische Laufbahn ist so stark aus der Malerei in Neapel — Aniello Falcone — herausgewachsen, daß man ihn, auch wenn er seine letzte (kunstlerisch nicht so wichtige) Lebenszeit in Rom verbrachte, doch nicht zur römischen Kunst rechnen kann. Nun ist freilich Rom im Seicento die Zentralsonne, die fast alle Künstler anzieht und viele von ihnen dauernd fesselt. Wollte man nur geborene Römer bringen, das Ergebnis wäre recht dunn. Es ist ganz selbstverstandlich, daß ein Mann wie Bernini (von dessen zeichnerischer und malerischer Tatigkeit ubrigens kein Wort erwahnt wird), wenn auch aus Neapel gebürtig, ganz und gar nach Rom gehört. Auch der Toskaner Pietro da Cortona ist seiner ganzen Laufbahn nach von Rom schwer zu trennen, da seine wichtigsten Werke hier entstanden sind und er in seinem ganzen künstlerischen Sein mit dem römischen Kunstgetriebe — schon als principe dell' accademia — aufs innigste verknüpft war. Voß geht aber ganz überraschend weitherzig vor, wenn er eine ganze Menge von Ausländern, die nur eine Anzahl von Jahren in Rom zugebracht und gelernt haben, als vollwertige Glieder der romischen Schule behandelt. Mit besonderer Vorliebe Niederländer und Franzosen, die irgendwie mit der Caravaggio-Richtung zusammenhängen. So nicht nur Honthorst (z. T. wieder mit Berliner Depot-Bildern), sondern auch Jan Janssens, Seghers, Rombouts. So beispielsweise Nic. Renieri — einen gebürtigen Franzosen, der fast ausschließlich in Venedig tätig war, von dem in Rom kein einziges Bild ist, der mit dem Caravaggismus in seiner Frühzeit gewiß einiges zu tun gehabt hat (aber nicht mehr, wie unendlich viele andere hier nicht Erwähnte) und der in seiner ziemlich glatten Malerei wesentlich von Reni und den Bolognesen beeinflußt wurde. Wenn aber diese — teilweise mediokre Gestalten — in einer Geschichte der römischen Barockkunst unvermeidlich und unausscheidbar schienen, wenn die Gemälde des Wiener Daniel Seiter, der nur wenige Jahre in Rom zubrachte (dessen Art Voß überdies selbst als „äußerlich und oberflächlich" bezeichnet) nicht zu umgehen waren, wie kann Voß dann andere ausländische Künstler einfach auslassen, die mit der römischen Seicento-Malerei unendlich viel intimer verwachsen waren? Warum werden dann die drei großen Franzosen nicht mit aufgenommen und in ihrem Verhältnis zur römischen Kunst gewertet: Nic. Poussin, dessen Werke, so weit wir sie kennen, fast sämtlich in Rom entstanden sind und der von dem römischen Klassizismus garnicht zu trennen ist, Claude Lorrain, der als halbes Kind nach Rom kam und es uberhaupt nicht verlassen hat, dessen Landschaften ohne die campagna di Roma nicht zu denken sind, ebenso wenig wie die von Gaspar Dughet, der noch dazu geborener Römer war? Will man diese wichtigsten Mitarbeiter an der romischen Seicento-Malerei streichen — was sich bei einem gewissen Rigorismus ja verteidigen laßt — dann muß man auch bei anderen konsequenterweise ebenso verfahren. Man darf dann auch nicht den an sich sehr interessanten Vouet, dessen gelegentlicher Caravaggismus in ein paar Jugendwerken sicher nicht stärker und wesentlicher ist, als etwa Poussins „Domenichinismus" ausgiebig (mit 6 Bildern) behandeln und ebensowenig den z. T. recht reizvollen Subleyras, dessen Ausbildung und Beruhmtheit ganz in Frankreich lag, wenn er auch durch den Prix de Rom nach Rom gekommen, dort bis zu seinem frühen Tod blieb. Es fehlt also — die Beispiele dürften wohl hinreichen — an einem festen Prinzip, nach dem das, was man eigentlich als römische Barock-Malerei bezeichnen kann, auch nur einigermaßen scharf abgegrenzt wird.

Diese Inkonsequenzen erklären sich wenigstens zum Teil durch einen Grundfehler der Gesamtanlage: man kann eine Geschichte der italienischen Barock-Malerei (der vorliegende Band soll ja nur ein Anfang sein) nicht starr regional aufbauen. Caravaggio ist zunachst gewiß eine wesentlich romische Angelegenheit, nicht aber der Caravaggismus, der uberraschend schnell sich ins Gemein-Italienische und daruber hinaus Europaische auswachst. Will man diese Folgeerscheinungen der Kunstanschauung Caravaggios behandeln, wozu Voß gewiß auf Grund seiner Kenntnisse die Befugnis hat, so sprengt dies Unternehmen den Rahmen der römischen Barockmalerei. Ähnliches gilt von der „bolognesisch-romischen" Schule, wie diese dem Caravaggismus so entgegengesetzte Kunstrichtung in fruheren Zeiten durchaus mit Berechtigung genannt wurde. Auch sie hat mit Annibales spateren Hauptwerken feste Verankerung in Rom, aber auch hier ist sowohl ihre Wurzel, wie auch ihre Verbreitung ohne Kenntnis der Kunst von Bologna und der Emilia unfaßbar. Bei aller Berücksichtigung lokaler Eigenarten: gerade in der sogenannten Barockmalerei kommen uberall gemeinitalienische Tendenzen

stark zur Geltung. Gleich bei Beginn der Epoche, wie man sie gemeinhin ansetzt, also etwa zwischen 1580 und 1600 läßt sich ein allgemeiner Wandel der Anschauung in einer Generation konstatieren, deren Führer sämtlich etwa zwischen 1555 und 1565 geboren sind (ich hoffe an anderer Stelle ausführlicher darauf zurückkommen zu können). Trotz aller individueller und schulmaßiger Verschiedenheiten kann man doch Caravaggio in Rom, die Carracci in Bologna, Cerano in Mailand, Cigoli in Florenz als Exponenten eines verwandten Strebens, einer bestimmten Richtung ansehen, die sich im Prinzipiellen ebenso scharf vom Manierismus absetzt, wie sich 60 Jahre früher der „antiklassische Stil", die Generation von Pontormo und Parmeggianino, von der Renaissance trennte. Historisch darlegen und würdigen kann man die verschiedenen Strömungen der Barockmalerei nur, wenn man sie zusammen sieht. Ein solches Gesamterfassen ist bei regionaler Betrachtungsweise unmöglich — selbst Rom, dies unerhörte Sammelbecken, bildet doch keine Ausnahme. Man kommt in dieser Art immer nur zum Einzelnen, nie zur Übersicht und Klarheit.

So ist es einerseits die zu geringe Ausscheidung des Qualitätschwachen und der Mangel an Akzentsetzung in der Materialbietung, andererseits die Beschränkung auf das Regionale, die den muhsamen und weit angelegten Versuch von Voß daran hindert, das zu werden, was der Haupttitel verspricht: eine Geschichte der italienischen Barockmalerei.

* * *

Diese prinzipiellen Ausstellungen richten sich gegen die Struktur und geistige Haltung des Buches im großen. Natürlicherweise — bei der Fülle des Dargebotenen — lassen sich auch im einzelnen allerlei Einwände formulieren. Wenn einige davon hier ausgesprochen werden, so soll damit keineswegs — es möge dies noch einmal gesagt sein — das große Verdienst dieser Arbeit als solcher herabgesetzt werden, wie er besonders in dem Katalogteil hervortritt.

Ein paar Wünsche wären, sei es für neue Auflagen oder für andere Bände, zu äußern: Einmal Angabe der Größenmaße. Es macht einen gewaltigen Unterschied, ob man sich Kabinetsbilder oder riesige Altarstücke vorzustellen hat. Ferner: eine ausführliche Bibliographie, die zu einem solch umfassenden Werk unbedingt gehört. Oder wenigstens mehr Zitate bei den Einzelbehandlungen. So fehlt u. a. bei Domenichino die immerhin brauchbare Biographie Luigi Serra's, bei Pietro da Cortona ein Hinweis auf Oskar Pollaks Studien und Regesten des Kunstlers in der K. Chr. 1911 12, sowie im Kunstler-Lexikon. Roberto Longhis Name wird zwar bei diversen Attributionen selbstverstandlich erwahnt, aber daß man ihm die geistvollsten Aufsatze über Barock-Malerei verdankt, erfahrt man nirgends — ebensowenig, daß seine Ansichten oft (z. B. S. 462 über Artemisia Gentileschis Stellung innerhalb der Kunst Neapels) denen von Voß absolut konträr sind. Bei Simon Vouet wird man nur auf des Autors eignen Aufsatz uber Vouets caravaggeske Fruhzeit von 1924 hingewiesen, dagegen mit keinem Wort auf L. Demonts ganz ausgezeichnete Arbeit über den gleichen Künstler, die, schon 1913 (Bull. de la soc. de l'art français) erschienen, alle wesentlichen Resultate von Voß vorwegnimmt und das Problem sehr viel tiefgrundiger behandelt.

Noch einige Bemerkungen, die der Anordnung des Katalogteiles folgen:

Caravaggios künstlerische Entwicklung kommt nicht klar heraus. Der Autor, der sich um die Caravaggio-Forschung im einzelnen bekanntlich große Verdienste erworben hat, kommt immer noch nicht von seiner — so weit ich weiß nirgends akzeptierten — These von der Abhangigkeit Caravaggios von dem recht mittelmaßigen romischen Porträtmaler Pulzone los; er lehnt die „giorgionesken" Bande, die den Künstler nicht so sehr mit Venedig, als mit seiner Heimat, besonders mit Bergamo, verbinden, a limine ab, was sicherlich — man darf nur den Ausdruck „giorgionesk" nicht zu eng und wörtlich fassen — unrichtig ist. Der sehr notwendige Versuch einer außerlich und innerlich bgrundeten Chronologie der Werke Caravaggios wird nicht gemacht. Daß die vier Arbeiten des Meisters fur die Capp. Contarelli in S. Luigi nicht notwendig den gleichen Jahren anzugehoren brauchen — was ich schon früher gelegentlich angedeutet habe —, da zwischen der ersten (refusierten) Version von 1592 und der definitiven eine stilistische Kluft besteht — darauf wird vom Verf. nicht geachtet. Und gerade da setzt die „große seelisch-sinnliche Wandlung" ein, die mit der neuen starken Raumtiefung zusammenhangt, (wobei freilich der Satz von Voß: „uberall, wo das Geistige uber das blos vegetativ Seiende die Herrschaft erlangt, triumphiert notgedrungen das Räumliche uber das Lineare, die Bewegung uber die Ruhe" in dieser Verallgemeinerung unhaltbar ist — vgl. etwa Pontormos ganz seelisch bedingtes Zuruckdrangen des Raumes oder ahnliche Erscheinungen in der Skulptur an der Wende des 14. Jahrhunderts).
Ob das Fruchtkorbchen der Ambrosiana tatsächlich „sehr fruh" oder spat als Vorstudie zu dem Emmaus-Bild anzusetzen ist, steht noch dahin. Manche Attributionen von Bildern (besonders von solchen jetzt in Berlin befindlichen) werden noch nachzuprufen, Zufügungen verschollener und neuauftauchender

Gemälde noch möglich sein. (So ist jüngst in London ein quellenmäßig belegtes Frühbild: „Junge von Eidechse gebissen" ans Tageslicht getreten und über ein Pendant dazu — ebenso belegt — wird Rob. Longhi berichten). Aber im großen und ganzen steht das Gesamtbild des großen Meisters besonders auch dank der Forschungen jüngster Zeit von Gamba, Marangoni u. a., sowie von Voß selbst, doch sehr viel deutlicher vor unsern Augen als früher. Trotzdem bringt die Neufassung des Oeuvre in diesem Buch nicht den entscheidenden Schritt nach vorn und noch nicht die endgültige Klärung.

Sehr wertvoll sind die Studien von Voß über den nahen Umkreis Caravaggios besonders über Saraceni (warum wird die Judith in Wien — eine schöne Replik bei Longhi — nicht erwähnt?) Manfredi wird weniger ausführlich behandelt, als Valentin, obgleich er in seiner Wirkung wichtiger (Valentin erhält mehr als doppelt so viel Abbildungen). Dem letzteren schreibt Voß auch die Verleugnung Petri in S. Martino (Neapel), zu, die sonst meist Saraceni genannt wird. Merkwürdigerweise wird stets übersehen, daß die Beschreibung Belloris eines Bildes Caravaggios in S. Martino dieses Gegenstandes nicht genau auf das jetzt vorhandene paßt. War da ein Original Caravaggios vorhanden, das aus irgend einem Grunde ersetzt wurde? Es folgen dann aus dem Caravaggio-Kreis die Gentileschis und Or. Borgianni, die besonders durch R. Longhis geistreiche Studien beleuchtet worden sind, kleinere Geister, wie Serodine (neuerdings von Benesch im Belvedere behandelt) und Baglione (die hübsche und sicher richtige Zuschreibung der sogenannten himmlischen und irdischen Liebe des K. Fr. M., die bisher Caravaggio hieß, an Baglione durch Voß ist besonders bemerkenswert). Die niederländischen und deutschen Caravaggisten weiterhin bereichern, wie erwähnt, die römische Barockmalerei nur wenig. Bei Vouets Halbfigurenbildern Salome, Judith erscheint mir die Charakterisierung von Voß durch die Bezeichnung „pariserische Toilettenkünste" wenig glücklich. Ob Paris gegenüber Rom damals schon im Ruf der Mode-Frivolität stand, kann ich nicht sagen, für Vouet genügte wohl das Vorbild der Gentileschi (Longhi nennt Orazio G. den „Schneider unter den Malern") oder auch Stanzionis (auf den Demonts hinweist).

Der zweite Teil des Katalogs betrifft Annibale Carracci und seine Gefolgschaft. In der kunstgeschichtlichen Einleitung konnte natürlich auf die Vorläufer und Grundlagen in Bologna, auf die Sammachini, Passarotti, Tibaldi (der nicht nur „einseitiger Gefolgsmann Michelangelos" V. p. 481) gar nicht oder nur ganz nebenbei eingegangen werden. Auch scheint es ein besonderer Fluch zu sein, der an dem Namen der Carracci haftet, daß je nach der kommunalen Blickrichtung des betreffenden Kunsthistorikers einer der Carracci — Lodovico oder Annibale (Agostino bleibt in der Mitte) — zu kurz kommt und der andere entsprechend übersteigert wird. Hat Malvasia im 17. Jahrhundert in blindem Lokalpatriotismus Annibale — den Römling — heruntergemacht, um den Ruhm des in Bologna gebliebenen Lodovico zu steigern, so sind alle nur von Rom und seiner Kunst ausgehenden Scriptores geneigt, Annibale zu divinisieren und Raffael fast gleichzusetzen und sind blind gegen Lodovico. Voß sagt u. a. von Lodovico, er „behielte seinen Stil drei Jahrzehnte lang unverändert bei", was gerade bei diesem sehr beweglichen Künstler, der seinen Stil oft und überraschend wechselt, durchaus nicht stimmt (vgl. des Referenten appunti sulla chronologia e iconografia di Lodovico Carracci Cronache d'arte 1926). Es ist zuzugeben, daß Annibale gleichmäßiger arbeitet und klassischer ausgeglichen ist, aber Lodovicos Problematik ist durchaus nicht zu unterschätzen und hat einen großen (noch wenig untersuchten) Einfluß auf viele Künstler ausgeübt. Daß Annibale von seinem um fünf Jahr älteren Vetter — was in der Anfängerzeit gar nicht so wenig ist, wie Voß (p. 485) annimmt — viel lernen konnte, scheint mir im Gegensatz zu Voß außer allem Zweifel. Der amüsante und temperamentvolle Reisebericht Annibales aus Parma gibt über sein gleichzeitig intimes und respektvolles Verhältnis zu Lodovico, dem Atelierhaupt, Aufschluß Voß erklärt nun kurzerhand diese beiden von Malvasia in der Felsina zuerst veröffentlichten Briefe für Fälschungen, die das Verhältnis beider Künstler in „einseitig tendenziöser Beleuchtung" zeigen und wundert sich, daß sie von Wölfflin und allen andern bisher so gutgläubig hingenommen worden sind. Das einzige freilich, was er gegen die Echtheit anführt, ist in einem dieser Briefe eine abschätzige Äußerung Annibales über Raffael: diese (meint V.) könne nicht der Gesinnung Annibales entsprechen, über dessen leidenschaftliche Verehrung Raffaels wir durch andere Quellen (Bellori) informiert sind, wohl aber ginge sie mit der bekannten Tendenz Malvasias, Raffael, den „boccalajo Urbinate" möglichst herabzusetzen, zusammen. Woraus sich ergäbe, daß dieser Passus und somit wohl auch die ganzen Briefe von Malvasia fabriziert wären. Dagegen ist einzuwenden, daß die fragliche Äußerung, die garnicht so schlimm ist, in eine Zeit fällt, in der Annibale noch sehr jung und noch garnicht Raffaelist im späteren römischen Sinne war; vielmehr entflammte er gerade damals in vollem Enthusiasmus für Correggio, dessen Werke er zum ersten Mal in Parma zu Gesicht bekam. So ist es ganz natürlich, wenn er unter dem Eindruck dieser gewaltigen Impression — den auch seine eigenen Arbeiten widerspiegeln — den Hiero-

nymus Correggios, diese gleichzeitig „große und zarte" Gestalt, gegen den Paulus Raffaels (auf der H. Caecilie), der ihm bisher stets als ein wahres Wunder, ein „miracolo", erschienen war, ausspielt; er empfindet ihn im Vergleich zu Correggio als hölzern und steif (una cosa di legno tanto dura e tagliente). Diese momentane und subjektive Gefühlsäußerung läßt sich doch wohl kaum als eine Beschimpfung Raffaels ansehen, die Malvasia ad hoc erfunden hätte. Um so weniger, als dieser selbst bei anderer Gelegenheit Annibales Raffaelverehrung bezeugt, also nicht nur Bellori, wie Voß (S. 483 Anm.) glaubt. (Vgl. Fels. pittr. I 480, die nette Anekdote: „Annibale wurde gefragt, wer der großere Dichter sei, Ariost oder Tasso. Darauf antwortete er: il più gran poeta presso a me è Raffaele".") Übrigens sind solche Argumente, wie sie Voß gegen Malvasia formuliert, gerade auch in bezug auf die Annibale-Briefe schon recht alten Datums. Die von dem Spanier Vittoria, in seinen „Osservazioni" Roma 1703 (der die Authentizität der Briefe selbst nicht direkt bezweifelt), formulierten Vorwürfe sind schon von Zanotti Lettere famigliari in difesa del Conte Malvasia im wesentlichen zutreffend zurückgewiesen worden. Es ist kaum anzunehmen, daß der brave (wenn auch lokalwütige) Canonicus Malvasia (s. über seine Persönlichkeit Rouchès Mélanges Lemonnier 1913) Briefe direkt gefälscht hat, was nicht ausschließt, daß er selbst auf Fälschungen hereinfiel und noch weniger, daß er nicht gelegentlich Stellen ad usum delphini überarbeitete (was damals wohl kaum ein Gewissen belastete). Eine Stütze für seine These sucht Voß nun in dem bekannten ebenfalls von Malvasia in der Felsina publizierten Brief Raffaels an Francia, der von den meisten modernen Forschern als Fälschung Malvasias zu dem Zweck, Francia und damit Bologna zu glorifizieren, erklärt wird. Doch wird ganz neuerdings mit nicht zu unterschatzenden Grunden wiederum die Echtheit dieses Raffael-Briefes behauptet (s. Filippini, Raffaello a Bologna Cronache d'arte 1925 p. 201 ff.). Aber selbst angenommen, dieser Brief wäre definitiv als Fälschung erwiesen, so sagt das für die beiden Annibale-Briefe nichts aus. Zur Zeit der Abfassung der Felsina — Mitte des 17. Jahrhunderts — lagen Raffael und Francia so weit zurück, daß Tauschnug oder Betrug leicht moglich war; es lebten damals aber noch soviel Angehörige der Carracci-Familie und noch mehr der Carracci-Schule, mit denen Malvaria eng liiert war, daß eine Kontrolle besonders bei den vielen Einzelheiten, die die Briefe enthalten, jederzeit gefürchtet werden konnte. Es ließen sich noch manche Gegengrunde aus dem Inhalt der Briefe selbst gegen die etwas leicht hingeworfene Behauptung ihrer Unechtheit anführen. Einen vollen Beweis könnte nur eine sorgfaltige kritisch-philologische Methode über Sprache und Stil der Briefe bringen. Dazu ist hier nicht der Platz. Nur soviel sei bemerkt, daß die persönliche, lebhafte Note der Annibale-Briefe von dem schwerfalligen, umständlichen Stil Malvasias ganz abweicht. Dagegen stimmt einer der ganz wenigen im Original erhaltenen Briefe Annibales (an G. Fossi in Reggio 1595 s. Archivio storico V) in der Lebendigkeit mancher Ausdrücke und im ganzen Habitus (obwohl es sich hier um einen Geschaftsbrief handelt) mit denen in der Felsina abgedruckten überein. In diesem Briefe ist übrigens auch von Lodovico die Rede. Und auch hier — 10 Jahre später, als die Felsina-Briefe — zeigt Annibale seine Bewunderung für seinen alteren „cugino". Er nennt ihn „nach bestem Wissen und Gewissen" den „primo pittore di questa città" und weist als Beleg dafur auf die „opere bellissime" von Lodovico hin. Solange uns also nicht sehr viel stärkere Beweise geliefert werden, tun wir gut, beide Annibale-Briefe fur echt zu halten — als ganz personliche Zeugnisse seines Kunstler-Naturells, wie auch seiner innerlich nahen Beziehungen zu Lodovico.

In der Analyse der farnesischen Decke Annibale Carraccis fällt mitten unter den sehr ausführlichen Erorterungen von Voß ein Satz durch seine lebendige Farbigkeit auf: „Bild ist über Bild geschoben, man glaubt ins Endlose nur immer eines wegrücken zu können, um zu einem neuen zu gelangen." In diesem Zitat Woelfflins liegt m. E. die Losung des Problems der Farnese-Decke. Voß spricht im Anschluß daran von dem „beklemmenden Gefuhl", das der heutige Beschauer, wofern er noch renaissancistisch oder klassizistisch eingestellt ist, der Decke gegenuber empfindet und das das gleiche sei, wie vor einer römischen Barockkirche. Doch scheint mir, daß es sich hier noch garnicht um ein Ereignis im barocken Sinne handelt — wenn man unter „barock" den ublichen Stilbegriff, das Ungebundene, Offene, Malerische, Tiefraumliche usw. versteht. Auch durfte es wohl nicht zutreffen, wenn Voß (an anderer Stelle S. 486) von dem „leidenschaftlich sinnlichen Erleben", der „Grundstimmung der Freude an der Welt und dem Genießen" bei Annibale spricht. Gerade in der gleichzeitigen Baukunst, die V. als Parallele heranzieht, die sich von der „doktrinaren Spatrenaissance" Vignolas befreit, findet sich eine solche eigentlich barocke Grundstimmung noch nicht. Die sehr ernste, teilweise schwere Architektur, wie sie durch Giacomo della Porta inauguriert wird — man denke an seine Gesù-Fassade, an S. Luigi, an seine schwerlastenden Brunnen — ist einer Hochbarock-Architektur etwa Borrominis genau so kontrar, wie Annibales Werke den strahlenden Schopfungen Pietro da Cortonas oder den hell-illusionistischen Baciccios. So ist auch das System der Decke nicht barock, sondern gerade in seiner Übereinanderschichtung mehrerer Flachen

und Schichten additiv und somit noch manieristisches Erbgut, wenn auch Ornamentik und die eigentliche Malerei das Neue gegenüber dem Manierismus in klassisch-strengen Formen auf das Intensivste betonen.

Oft vermißt man in dem Oeuvre-Katalog der einzelnen Künstler Bilder, die auf Grund langer Tradition stets unbezweifelt geblieben sind, und man bedauert, daß Voß — wie es scheint prinzipiell nirgends die Gründe für Weglassung oder Streichung angibt. So wird z. B. ein Lanfranco „Christus von Engeln bedient," der wie die meisten andern Lanfrancos im Museum zu Neapel aus Farnese-Besitz stammt und schon 1662 erwähnt wird, bei Voß ausgelassen — ohne Angabe von Gründen.

Daß Andrea Sacchi den bekannten Borro in Berlin und das verwandte Porträt bei Kappel gemalt habe, wie Voß seit einiger Zeit behauptet, scheint mir auf Grund der sicheren Sacchi-Portrats unwahrcsheinlich. Auch Posse in seinem schönen Sacchi-Buch lehnt diese Attribution ab. Mir scheint Bernini oder sein Kreis nach wie vor wahrscheinlicher. Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch auf eine in der Literatur bisher, so weit ich sehe, unbekannt gebliebene Porträtzeichnung Berninis verweisen: von Ottavio Castelli, dem Komponisten der Sincerità trionfante (Roma 1640). Sie ist mir nur im Stich (Franciscus Bononiensis sc. 1641) bekannt, die Darstellung der Persönlichkeit zeigt ähnlichen Buffo-Charakter, wie der Borro.

Mit Cortona kommen wir erst eigentlich in das malerische Barock und Voß tat gut, dem Hauptmeister dieser Richtung sehr breiten Raum zu gewähren. Nur kann ich (auch in bedingtem Sinne) nicht den Platz anerkennen, den V. ihm zuweist: daß er „zwischen Domenichino und Poussin eine wichtige mittlere Stellung einnimmt". Im Gegenteil sehe ich in Cortona eben jenen barocken Exponenten der Seicento-Malerei, der Domenichinos, Poussins (z. T. auch Sacchis) klassizistischen Tendenzen parallel läuft. Auch Cortonas Anschauung der Antike speziell des antiken Reliefs (auf das V. Bezug nimmt), scheint mir auf einer prinzipiell andern Einstellung zu beruhen, als die klassizistische (sie ist viel eher mit der von Rubens verwandt).

Unter den Künstlern, die der Cortona-Richtung nicht folgen, ist Mola hervorzuheben, dem eine Landschaft mit „Raub der Europa" in Schleißheim attribuiert wird — doch erscheint die Komposition besonders der Baumformen durchaus anders, als sonst bei Mola. Posse hält dies Bild für Sacchi.

Salvator Rosas Leben und Kunst werden nach meinem Gefühl (ich stimme in der Schätzung dieses Kunstlers Rob. Longhi bei) allzu breit behandelt. Seine Naturanschauung wird der nordlandischen, seine Freude „am verwegenen, virtuos kecken Vortrag" dem „germanisch empfundenen Reinlichen in der malerischen Technik" gegenübergesetzt" (S. 566). In diese letztere Kategorie rechnet Claude Lorrain. Diese Antithese dürfte in dieser Verallgemeinerung wohl kaum zu halten sein. Denn sowohl eine Landschaft von Annibale, wie auch die landschaftlichen Hintergründe unzähliger italienischer Gemälde — etwa Tizians — zeigen durchaus jenes „Reinliche" und die „gleichmäßig schöne Vollendung", von der Jac. Burckhardt (bei Claude) spricht, ohne daß man an Germanisches zu denken braucht (Franz Hals oder Brouwer oder auch Rembrandt hätte Burckhardt diese Epitheta wohl kaum gegeben). Salvator Rosa ist auch nicht „nationaler" (bes. nicht, wenn man ihn, wie es V. leider tut, zu den Römern rechnet), weil seine „Naturanschauung den äußersten Gegensatz zu den Idealen des Klassizismus bezeichnet (S. 521). Denn der Klassizismus ist nicht etwas ausgesprochen Unitalienisches, (nichts speziell Französisches). Es ist eine bestimmte künstlerische Gefühlsrichtung, die, auch in der italienischen Kunst schon stets latent vorhanden, sich von Annibale angefangen durch die ganze Folgezeit deutlich gegen die eigentlich barocke, gelöste Strömung absetzt. Salvator Rosa gehört zu der letzteren, und laßt sich aus dem Römischen (das viel mehr dem Klassizistischen zuneigt) viel weniger erklären, als aus peripheren Strömungen.

Hätte Voß mit seiner These recht, so wäre Carlo Maratta, der Hauptmeister des im 4. Teil behandelten Spätbarocks, ein wenig nationaler Künstler. Denn er beruht ganz auf der klassizistischen raffaelischen Tradition. Wie sehr er aber auch mit dem direkten Klassizismus Nic. Poussins zusammenhängt, zeigt seine Komposition „Apollo und Daphne" (jetzt in Brüssel). Denn dies von Bellori — dem Poussinisten und Raffaelisten — begreiflicherweise sehr gerühmte Bild ist in seinem rechten Teil nichts anderes, als eine Variation über ein Poussinsches sehr beliebtes Thema.

In dem letzten Abschnitt: römisches Rokoko und klassizistische Reaktion", in dem Trevisani, Conca und schließlich auch Batoni und Raffael Mengs besprochen werden, hatte der liebenswurdige Locatelli etwas mehr Beachtung verdient. Denn die beiden Abbildungen aus der Gall. Barberini sind schon durch die Figurenhäufung nicht charakteristisch fur diesen Landschafter, der die heroisierende römische Tradition in das Leichte und Silbrige des Settecento umsetzt.

* * *

Dem Ganzen, d. h. Bilderteil und Katalogteil ist eine Einleitung von etwa 60 Seiten vorangesetzt. Sie überrascht gerade bei diesem Kennerbuch durch ihre theoretisch-dogmatische Einstellung. Ich gebe die Überschriften: 1. Geschichte und Geschichtsschreibung. 2. Individuum und Nation. 3. Organismus der Kultur und seine Funktionen. 4. Partikulare Entwicklungen und internationale Strömungen. 5. Kunstgeschichte und Kunstgeschichtsschreibung — etwa 40 Seiten bestehen aus Erörterungen allgemeiner Natur, die mit dem Inhalt des Buches direkt nichts zu tun haben (z. T. seiner Anlage, wie erwahnt, zu widersprechen scheinen). Sie wären besser gesondert erschienen, etwa in einer Zeitschrift fur Asthetik usw., und es ware dann Sache eines Fachmanns, über den Wert und das Zutreffende der aufgestellten Bemerkungen und Thesen zu urteilen.

Kapitel 6 kommt mehr in historisch-künstlerisches Gebiet. Es ist ein ,,Überblick über italienische Renaissancebewegung" – was in einem speziellen Barockbuch freilich auch überrascht. V. wendet sich da gleich im Beginn gegen eine ,,in jüngster Zeit eingesetzte extreme Reaktion" gegen den ,,zerdehnten Begriff" (der Renaissance). Ich weiß nicht, ob hiermit auf Äußerungen des Referenten angespielt wird, dem in einer Polemik über den Begriff der Renaissance (s. Kunstchronik 1922 Nr. 8) schon ahnliche Vorwürfe gemacht wurden. Neuerdings hat meine damals geaußerte These von der Uneinheitlichkeit der sogenannten Renaissance und von der Notwendigkeit, den ganzen Komplex von Grund auf neu zu untersuchen, durch die Aufsätze von Fr. Antal über das Quattrocento wesentliche Stutze erhalten. Ich glaube nicht, daß die Frage wie Voß es vorschlägt (S. 40) – durch die sehr vereinfachende Definition Burdachs auf rein historischer Grundlage (Übergang der Kulturhegemonie von Frankreich an Italien) sehr viel weiter gebracht wird. Die eigentlich kunsthistorischen Fragen des Zusammengehens nebeneinanderlaufender realistischer, subjektivistischer, normativer Strömungen im Quattrocento in eine Stileinheit werden dadurch nicht betroffen.

Voß meint mit vollem Recht, daß in der italienischen Renaissancebewegung selbst bis Anfang des 16. Jahrhunderts noch ein ,,gewisser Zuschuß nordischer Ideen wirksam gewesen sei". Er sieht etwa um 1550 einen Abschnitt, den Beginn einer fortschreitenden ,,Meridionalisierung", also zu einer Zeit, da das Schisma des Protestantismus fur Italien vollendete Tatsache wurde. Es lag darin, meint V., eine Aufforderung fur Italien auf die kulturellen — und somit auch kunstlerischen — Bestrebungen des Nordens keine Rücksicht mehr zu nehmen. Bis zu einem gewissen Grade mag diese These richtig sein, obgleich manche Tatsachen, wie das Eindringen des landschaftlichen Elementes von Norden her, dem zu widersprechen scheinen. Aber die Motivierung liegt wohl nicht nur in dem ,,Umgruppieren der geistigen Kräfte", sondern vor allem auch in dem Versagen des durch die religiösen Wirren, den Bildersturm, die langen Kriege gerade in seinen künstlerischen Elementen aufs tiefste getroffenen Nordens. Was hätten die Italiener zwischen 1550 und 1600 wohl aus dem Norden holen konnen? Fingen sie doch selber an, — via Fontainebleau — entscheidend auf den Norden einzuwirken. So wie dieser künstlerisch erstarken kann, ändert sich das Bild auch wieder.

Im Kapitel 7 der Einleitung wird auf ein paar Seiten die ,,künstlerische Entwicklung Italiens vom 14. bis zum 18. Jahrhundert" einzuteilen versucht. Dabei wird besonders die Rolle Roms als werdendes Zentrum beobachtet. Übersehen wird dabei die, wie mir scheint, nicht unwichtige Tatsache, daß nach dem ,,sacco di Roma" d. h. von etwa 1530 ab Rom seine führende Rolle auf mehrere Jahrzehnte hinaus wiederum an Toskana, teilweise auch Parma (von Venedig ganz abgesehen) abtreten mußte — um sie erst um 1600 herum definitiv wieder an sich zu reißen.

Das 8. (Schluß-) Kapitel handelt uber die ,,allgemeine Bedeutung der italienischen Renaissance-Bewegung". Auch hier macht sich ein gewisser Konstruktivismus geltend: der Italiener hat die ,,kunstlerische Form" als ,,freie organische Äußerung einer natürlich-schönen Korperlichkeit", der Franzose ist selbstverständlich Rationalist und faßt die Form als Korrelat zur ,,logischen und mathematischen Regelmaßigkeit", das Künstlerische ist ihm ,,geometrisch-statische Klarheit". Der Deutsche entschadigt sich in Metaphysik, Seelenbewußtsein – - Musik. Mögen diese so beliebten Versuche von letzten Destillationen der diversen Volkspsychen auch unleugbar manches Richtige enthalten, so glaube ich doch, daß sie in ihrer Allgemeinheit für das Verstandnis der Entwicklung des reichen und durchaus nicht nur einheitlichen Kunstcharakters eines Volkes nur Schaden anrichten. Sie verleiten zu Formeln die in ihrer einseitigen Pragnanz dem lebendigen Individualsein widerstreben. — Sehr einverstanden kann man hingegen mit dem sein, was Voß uber die Bedeutung der Gegenreformation fur das kunstlerische Leben Italiens sagt; mit der Einschrankung, die er diesem vielfach als Erklärung fur alles und jedes herangezogene Phanomen gibt. Die Grunde für den wachsenden Sensualismus im Religiosen, wie im Kunstlerischen liegen, wie V. richtig betont, im Gemeinsamen, im Volkscharakter. Ebenso aufschlußreich ist

die Bemerkung von Voß, daß es eine gegenreformatorische Kunst längst vor der Gegenreformation gegeben habe.

Leider schließt V. hier schon ab und kommt nicht zu einer Übersicht der Kräfte, die den malerischen Barock in Rom, wie in ganz Italien geschaffen haben. Es steht zu hoffen, daß Voß im Verlauf seiner weiteren Arbeit darauf eingeht. Man kann gespannt sein und sich freuen auf die weiteren Bände, die ja noch viel mehr in ungeordnetes und teilweise unbekanntes Gebiet hineintauchen müssen, als der vorliegende.

Kurt Gerstenberg: Die ideale Landschaftsmalerei (Halle 1923).

Gerstenberg versteht unter „idealer Landschaft" jene Landschaftsmalerei, die sich aus dem Zusammenwirken nordischer und römischer Elemente in Rom um 1600 bildet, die in den Namen Claude Lorrain und der beiden Poussin gipfelt und ihre Wirkung bis auf unsere Tage hat. Sein Buch setzt also ungefähr da an, wo Gramms „Ideale Landschaft" abbricht. Eine Zusammenfassung für die Landschaftsmalerei des Seicento fehlte noch, ebenso mangelte es an exakten historischen Untersuchungen über manche Entstehungs-Faktoren und -Zusammenhänge im einzelnen. G. gliedert den Stoff in drei Teile: Vorbereitung, Gestaltung, Vollendung. In dem ersten gibt er über den Ursprung der idealen Landschaftsmalerei einen knappen Bericht. Lionardo, Tizian und sein Kreis werden kurz behandelt, merkwürdigerweise wird Dosso Dossi gar nicht erwähnt, der wie schon Paolo Giovio 1527 in dem Fragmentum trium dialogorum hervorhebt: die „viventia nemora, opacas perfluentium ripas ... luxurianti ac festiva manu exprimere consuevit". Durch seinen jüngeren Bruder Battista, der nachweislich zwischen 1517 und 1524 in Rom arbeitete, wird die Verbindung mit Raffaels Werkstätte hergestellt. Vielleicht kommen daher jene aufgeregten Lichthintergründe u. a. auf den Bildern Giulio Romanos, der überhaupt für die Bildung des heroischen — auch des landschaftlichen — Stils Poussins äußerst wichtig ist; auch Sebastianos Einfluß hierbei müßte untersucht werden. Gerst. hebt nur den Einfluß der Loggien-Bilder im allgemeinen hervor, die zweifellos eine Rolle in der Entwicklung spielen. Interessant ist es, auch auf diesem Wege, das Eindringen nordischer Landschaftseinflüsse zu konstatieren. So ist die „heitere Bewegtheit" der Hintergrundslandschaft auf dem bekannten Loggien-Bild Jakob und Rahel nicht auf „Erinnerungen" Giovanni da Udines an die „gebirgige Landschaft seiner norditalienischen Heimat" zurückzuführen (Gerst. S. 23), sondern aus Dürer B. 61, 71, 73 zusammengesetzt. Und zwar handelt es sich nicht nur um Einzelheiten; auch die zentralisierende Stellung der mittleren Baumgruppe, auf die es bei der Kompositions-Entwicklung ankommt, ist von Dürer entlehnt. — Ein weiterer Teil dieses ersten Abschnittes berührt die italienisch-niederländischen Wechselbeziehungen, wobei das Wirken Coninxloos gebührend in den Vordergrund gestellt wird; ein dritter endlich betrifft die eigenartige Stellung des Brescianers Girol. Muzianos in dem manieristischen Rom, wobei die erstmalige und ausführliche Behandlung dieses Künstlers von Voß (Spätrenaissance S. 259 ff.) eine Erwähnung verdient hätte.

Der zweite Hauptabschnitt behandelt jene Periode zwischen 1590 und 1610, die zu den interessantesten der Kunstgeschischte gehört. Hier glaubt G. neben die bedeutenden Namen eines Annibale Carracci, Domenichino, Elsheimer, Brill noch eine neue Persönlichkeit einschieben zu müssen: des Landschaftsmalers Giov. Bott. Violas. Doch ist damit keine Bereicherung der Kunstgeschichte gewonnen. Es war längst bekannt, daß Domenichino sich bei der Ausführung der Landschaftsfresken in der Villa Aldrobrandini (jetzt bei Graf Lanckoronski Wien, publ. vom Ref. im „Archiv für Kunstgeschichte") zweier Gehülfen Alessandro Fortunas und — für das rein Landschaftliche — G. B. Violas bedient hatte. Das bedeutet aber nicht, daß diese Gehülfen irgendwelches geistiges Eigentumsrecht auf die Kompositionen Domenichinos, der um 1608, noch jugendlich, in seiner größten Blüte stand, damit erwarben. Ebensowenig läßt sich die Behauptung G.s halten, daß Domenichino nur zwei der Fresken zuzusprechen seien, Viola die andern acht (was sich auch vor den Originalen nicht aufrechterhalten läßt). Den endgültigen Beweis dagegen liefert die Tatsache, daß auch zu diesen acht Fresken die Vorzeichnungen Domenichinos in Windsor noch erhalten sind, was G. augenscheinlich entgangen (so nach Tietze, 'Die Fresken Domenichinos aus der Villa Aldobrandini', der eine sehr schöne Zeichnung davon abbildet.) Domenichino hat also, wie a priori anzunehmen war, nur „die Ausführung genau überwacht" (was auch Passeri hervorhebt), die er „in sorgfältigen Zeichnungen vorgeschrieben hatte. Der Zyklus kann demnach unbedenklich Domenichinos künstlerisches Eigentum heißen". Viola aber ist „keine meßbare und selbständige Erscheinung für uns" (Tietze a. a. O.). Das wird

er auch nicht durch das ihm bei G. gewidmete Kapitel, da die Voraussetzungen nicht zutreffen. Auf so unsichere Indizien hin kann man auch nicht Viola eine Flucht nach Egypten im Prado zuschreiben, die bisher bald Domenichino, bald Annibale genannt wurde.

Dem Verhältnis Paul Brill-Elsheimer widmet der Verf. eine längere Untersuchung. Mir scheint, daß Gerst. hierin gegenüber Weizsäckers sonst so wohlfundiertem Aufsatz im Staedel-Jahrbuch recht hat, wenn er einen wesentlichen Einfluß Brills auf Elsheimer ablehnt. Das Verhältnis mag eher — wie es schon Ant. Maier (d. Brüder Brill 1910 S. 42 f.) vorschlug — umgekehrt gewesen sein. Doch laßt sich ein genaues Abmessen wohl kaum durchführen: der ganze kleine römische Künstlerkreis dieser Richtung stand unter dem Einfluß der reformatorischen struktiven Gesinnung Annibales, die sich bei den Jüngeren je nach Temperament und Begabung verschieden Bahn brach. Das gilt für Domenichino für Brill, wie für Elsheimer.

Für das dritte Kapitel der „Vollender" wäre eine Durcharbeitung der Gemälde Albanis sehr wünschenswert gewesen, deren klare Landschaften manche Berührungen mit Claude aufweisen — bei sehr viel geringerer Intensität. Leider ist das bisher noch nicht geschehen und auch Gerstenberg muß erklären, daß die Datierung der Bilder Albanis noch höchst unsicher sei. Trotzdem setzt er die — nicht sehr charakteristische — Karlsruher Landschaft Albanis in Parallele mit Claudes Delos unter der Voraussetzung, daß auch das Albani-Bild um 1650 entstanden ist — ohne daß er eine nähere Begründung für die Datierung angibt.

Noch wichtiger wäre eine Detailforschung über Agostino Tassi, Claudes Lehrer, gewesen. Doch ist diese durch die schwierigen Forschungsverhältnisse sehr behindert — denn Tassis nur zum Teil erhaltenen Fresken befinden sich in schwer zugänglichen Palästen. Die unter seinem Namen gehenden Tafelbilder stellen, wie auch G. zugibt, eigentlich nur einen Sammelbegriff vor, dessen Inhalt mit Bezug auf die reale Autorschaft Agost. Tassis erst sorgsam untersucht werden müßte. Solange dies noch nicht geschehen, hat man wohl nicht das Recht, einzelne Tassi benannte Bilder, wie die aus dem Katalog bekannte Landschaft bei Cook in Richmond, zur Grundlage für Vergleiche oder historische Konstruktionen zu nehmen. Vergleicht man einen solchen sogenannten Tassi mit zwei ebenfalls unbelegten und erst nachzuprüfenden „Claude Lorrains" (im Prado), so erhält man eine Gleichung mit drei unbekannten oder unsicheren Faktoren. Es ergibt das keine feste Unterlage für eine Entwicklung des Jugendstils von Claude aus Tassi heraus, wie sie der Verf. (S. 93) zu konstruieren versucht.

Auch bei Nic. Poussin wäre es sicherer, von belegten oder sonst festgelegten Bildern auszugehen, an denen kein Mangel. Der Numa Pompilius in Chantilly, den G. (S. 111) als Beispiel für eine Annäherung Poussins an Claude benutzt, ist gerade kein solches Bild. Vor dem Original haben sich mir stets Zweifel geregt, ob wir es hier mit einem eigenhändigen Werk Poussins zu tun haben. Jedenfalls würde ich es nicht an einer wichtigen Stelle heranziehen. Ganz entschieden darf man dies nicht bei dem Landschaftstondo bei Lord St. Oswald, den Grautoff in seinem verdienstvollen, aber schon wegen der vielen höchst bedenklichen Zuschreibungen sehr revisionsbedürftigen Katalog (Nr. 145) im Umrißstich als Poussin abbildet. Fur jeden, der Poussinsche Art kennt, ist es klar, daß es sich hier nicht um ein Original handeln kann, sondern um eine wörtliche Teilkopie aus der berühmtesten Landschaft Poussins, dem „Diogenes" des Louvre, und zwar des Teiles, mit dem Nicchione des Belvedere im Hintergrund. Da diese zweifellose Kopie das einzige gänzlich staffagefreie Bild Poussins ist, das G. (S. 116) anführen kann, so verliert auch seine These ihre Hauptstütze: Poussin sei in seinen Landschaften nicht von Menschen ausgegangen und hatte ihn überhaupt nicht in seiner Landschaft gebraucht. Nach meiner Auffassung widerspricht dies dem ganzen Kunstcharakter Poussins, der als Dramatiker und Ethiker stets den Menschen und seine Leidenschaften in den Mittelpunkt seiner Kunst stellt und ihm auch die Landschaftsanschauung unterordnet. Schon aus diesem Grund wäre eine reine Vedute, wie dieser Landschaftsausschnitt im Rund bei Lord Oswald, im Bereich der Kunst Nic. Poussins nicht denkbar.

Sehr dankenswert ist G.s Darstellung des dritten und jüngsten der drei großen römischen Landschaftsmaler franzosischer Nation: Gaspard Dughet's (gen. Poussin). Die Aufgabe war bei dem Mangel an jeder festen Chronologie nicht ganz leicht, da eine stilistische Entwicklung sich nicht von vornherein deutlich darbot und daher auch niemals (auch von Wormann nicht) gezogen wurde. G. unterscheidet drei Entwicklungsphasen im Wirken dieses Künstlers: eine frühe z. T. von Domenichino abhangige, eine poussinistische und eine späte des Reifestils — wie mir scheint im ganzen ziemlich überzeugend. Im Einzelnen scheint mir seine Behauptung, die bekannten Kirchenlandschaften Dughets in S. Martino a' Monte gehorten erst der spateren Zeit an (nach 1650), weil „ruhiger fließend", schwer haltbar gegenuber der ausdrucklichen Versicherung Baldinuccis, die Karmeliter hatten mit ihrem großen Auftrag für S. Martino zuerst Dughets Ruf begründet. Denn es geht damit zusammen, daß gerade in

der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre durch den Karmelitergeneral P. Giov. Antonio Filippini die Kirche S. Martino „nobiliter marmore, pictura auroque ornatum“ (s. Martinelli Roma ex ethnica sacra 1653 p. 256), vermutlich also auch damals mit den Landschaften des jungen Dughets (der sich schon äußerst früh selbständig gemacht hatte) geziert wurde. — In dem Dreigestirn Poussin, Claude, Dughet ist der letztere sicherlich der schwächste und bei aller Anerkennung seines Temperamentes und seiner leichten Hand doch nur ein — gewiß interessanter und historisch wichtiger — Nachklang jener beiden Großen. G. schadet möglicherweise der gerechten Wertung seines Helden, wenn er (z. B. S. 87) von der „zornmütigen Geste seiner prometheischen Kunst“ spricht C'è troppo!

Unter den „Nachfolgern“ kommt Sebast. Bourdon zu schlecht weg. Denn nur auf Grund eines Stiches, wie des abgebildeten, kann G. dazu kommen, Bourdons Art als „linienharte Formgebung messerscharf um der Klarheit willen“ zu charakterisieren, während in Wirklichkeit die vielfach glühenden Farben seiner Gemälde meist weich in einander verfließen. Mitunter kommen bei diesem oft wechselnden aber stets interessanten und vor allem malerischen Künstler sogar ausgesprochen tonige Werk in de Art der Lenain vor. (In ähnlicher Weise spricht G. (S. 58) Domenichino auf einer bestimmten Stufe erst erreichte „Meisterschaft räumlicher Sicherheit“ zu — nur auf Grund eines klassizistischen Umriß stiches in Landons bekannter Sammlung nach einer — nicht ausgestellten — Landschaft des Louvre.

Ich habe mich hier nur auf die Besprechung des historischen Fakten-Materials beschränkt. Au die theoretischen und systematischen Erörterungen des Verf.s ebenso im Detail einzugehen, würde zu weit führen. Es ist nur zu natürlich, daß allgemeine Konstruktionen, wie die der Einleitung über „romanische und germanische Raumanschauung“ Anzweifelungen und Widersprüchen begegnen müssen Zumal wenn sie so undurchsichtig formuliert sind, wie das hier teilweise der Fall ist (vgl. etwa den Sat S. 7 unten). Das Buch ist H. Woelfflin gewidmet. Wer dächte nicht mit Genuß an die Durchsichtigkei und Prägnanz seines Stils, der auch systematische Erörterungen in klare Ausdrucksform zu kleiden ver versteht.

Den Schluß bildet ein Kapitel über die „Weltanschauungstypen der idealen Landschaft“ Warum dieses Eindringen philosophischer Termini, wie sie Nohl in seinem bekannten Buch zuerst ver wandte, in die ästhetisch-systematische Betrachtung? Warum nicht nur „Typen“ der Anschauung Denn daß es sich um Geistiges handelt, um Charakterologisches (im Kretschmarschen Sinn), das ver steht sich, wie bei allem Künstlerischen von selbst. G. teilt die ideale Landschaftsmalerei ein in 1. di idyllisch-arkadische Landschaft, als dessen erster Repräsentant Elsheimer gilt, der das „Wese der Natur als eine allumfassende, lebenspendende Güte empfand“. Ihm folgen Poelenburg u. a. Vo Italienern hatten „Albani und späterhin noch Dom. Fetti diesen Anschauungstyp ohne Einschrän kung vertreten“. Ob man Dom. Fetti — der übrigens schon 1624 starb und dessen Werke daher nich wohl als später anzusetzen sind, als die wesentlichen Albanis, († 1660) — rein zu der arkadischen Klass rechnen kann? Gewiß, es gibt bei einigen seiner Gemälde, in denen das Landschaftliche überwieg Beziehungen zu Elsheimer; aber schon auf Bildern, wie dem noch elsheimerischen Tobias (in Dresden entfernt die unruhig-zornige Beleuchtung vom Idyllisch-Bukolischen; noch mehr ist das z. B. bei de Wiener „Flucht nach Egypten“ der Fall, die sich in ihrer ganzen Auffassung eng an den sicher nich arkadischen Tintoretto (S. Rocco) anschließt. Solche systematischen Scheidungen, wie die hier ver suchten, sind stets schwer innezuhalten: auch Nic. Poussin hat typisch arkadische Gemälde gemalt - man denke nur an die zwei Versionen des „et in Arcadia ego“ — und doch muß ihn G. zu seinem zweite Typ rechnen, den er mit „das heroische Weltbild“ überschriftet. Claude Lorrain nimmt, auc nach G., eine noch stärkere Mittelstellung zwischen Typus eins und zwei ein. Den dritten Typ nennt G (mit einem neuerdings sehr beliebten Ausdruck des alten C. G. Carus): „das naturalistische Erd lebenbild“. Es dürfte erstaunen, daß hier holländische Italien-Maler wie Weenix, du Jardin, Berchem als Naturalisten gekennzeichnet werden und von ihnen ausgesagt wird, daß sie „das stimmungsmäßig Ideal im Rahmen unbedingter Naturtreue erstrebten“. Denn sie sind eigentlich die Vorläufer Düsse dorfer oder Münchener Genre- und Veduten-Maler, deren Ausklang etwa noch Oswald Achenbac bildet. Sie malten Italien nicht so, wie sie es sahen, sondern wie es schon damals zum Klischee geworde war: blauen Himmel, Ziegen, Ruinen, Tarantella usw. Es ist eine (an sich mitunter recht reizvolle anekdotisch-charakterisierende Art der Malerei; das Wort „Erdlebenbild“ paßt (in allerdings rech eingeschränktem Sinn) auf diese Darstellungen folkloristisch, antiquarisch, geographisch interessie render Sujets, aber mit Naturnähe im künstlerischen Sinne haben sie nur wenig zu tun.

Gerstenbergs Untersuchungen und Ausführungen erstrecken sich nur auf einen bestimmten Au schnitt der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. Sie regen an, einmal das ganze Gebiet der Lan schaftsanschauung im XVI. und XVII. Jahrhundert zu untersuchen, die Ursprünge, die Entwicklun

die Parallelismen und die Beziehungen zwischen den einzelnen Ländern aufzudecken. Um dies Ziel zu erreichen, werden noch viele und mühsame Einzelforschungen nötig sein. Gerstenbergs anregendes Buch (oft auch da, wo man widersprechen muß) ist eine Etappe dahin.

Freiburg i. B. (1926) Walter Friedlaender

NEUERE ERSCHEINUNGEN ZUR ARCHITEKTURGESCHICHTE

Die Erkenntnis der Bedeutung der Spätantike für die Entwicklung auf allen Gebieten des geistigen Lebens hat dieser Epoche in neuerer Zeit auch in der kunstgeschichtlichen Forschung einen Platz angewiesen, den sie mit Erfolg behauptet. Hier hat die Wiener Schule den Anstoß gegeben mit dem Versuch, die Zusammenhänge zwischen frühchristlichen Kunsterscheinungen im Abend- und Morgenlande einerseits und vorkarolingischen und weiterhin frühmittelalterlichen andererseits zu klären. Und wie die Kunstgeschichte, so treffen sich auch die klassische und christliche Archäologie in ihrem Interesse für die Durchforschung der spätantiken Kunstepoche. Aber auch allgemeinere Interessen historischer und ästhetischer Art rücken diese Periode der Kunstentwicklung in den Vordergrund der Betrachtung. Von dieser Strömung der Zeit zeugt eine von Richard Delbrück und Hans Lietzmann unter dem Titel „Studien zur spätantiken Kunstgeschichte" im Auftrage des Deutschen Archäologischen Institutes herausgegebene Serienpublikation, deren erster Band die Arbeit von Beyer über den syrischen Kirchenbau bringt. (Hermann Wolfgang Beyer, Der syrische Kirchenbau, Berlin 1925. Verlag von Walter de Gruyter & Co.)

Mit dieser Abhandlung will der Verfasser einen ersten Baustein zu dem Gebäude einer Entwicklungsgeschichte des christlichen Kirchenbaues in den ersten drei Jahrhunderten, in denen dieser sich frei entfalten konnte, geben. Die Hauptaufgabe sieht er mit Recht zunächst darin, das bisher gesammelte Material an Basiliken durchzuarbeiten und nach dem Typischen zu ordnen, wozu er die durch Publikationen in Grundrissen, im Aufbau des Innen- und Außensystems, in Bauornamentik, Material und Abmessungen bekannten Bauten der Zeit von ca. 300—600 n. Chr. heranzieht. So gelingt es ihm, eine Reihe geographisch bestimmter Kunstkreise zu fixieren, die feste Typen der altchristlichen Basilika zeigen. Aus diesem so geordneten Material greift er dann in einem zweiten Kapitel einen wichtigen Teilkomplex heraus: die kirchlichen Bauten Syriens, d. h. eines Gebietes, dem trotz der seit der islamischen Zeit nur wenig gestörten Fülle an altchristlichen Denkmälern und trotz der von Melchior de Vogué hier schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts geleisteten Pionierarbeit geringe Beachtung zu teil geworden ist.

In diesem syrischen Gebiete lassen sich zwei Hauptgruppen von Bauten unterscheiden, die einen liegen in Nordsyrien in dem Hinterlande des alten Antiochia, östlich des Orontes, in der Hauptsache die Djebel il-A'la, Djebel Bārîshā, Djebel Halakah, Djebel Sim'ân und Djebel Rîhā umfassend, die andern südöstlich von Damaskus im Gebiete des Haurân einschließlich der Hochfläche il-Ledjā. In diesen beiden Landschaften zeigt sich eine sowohl durch örtliche Tradition als durch die Art des Baumateriales bedingte Verschiedenheit der Bauweise und der architektonischen Ausgestaltung der Kirchen. Nordsyrien hat einen vorzüglichen Kalkstein und gutes Holz, hier sind Säulenbasiliken mit Archivolten und Holzdecke heimisch. Im holzarmen Haurân steht ausschließlich harter Basalt zur Verfügung und ist eine reich entwickelte Bogenarchitektur mit Quer- oder weit gestellten Längsbogen und mit einer weitestgehenden Verwendung von Steinplatten herausgebildet worden.

Eine Mittelstellung nimmt eine dritte kleine Gruppe von Bauten in Mittelsyrien ein, zwischen den beiden genannten Denkmälergebieten gelegen, von dem Bergland il-'Alā, östlich von Hamā, über die Steppe nordöstlich zum Djebel il-Hâṣṣ sich hinziehend, ein Gebiet mit architekturgeschichtlicher Beziehung sowohl zu Nordsyrien als auch zum Haurân. Auch hier ist wie im Haurân der Basalt das gegebene Baumaterial, doch hat die Architektur des Landes von Nordsyrien bestimmte Grundformen verwertet, so vor allem die dreischiffige Längsarkadenbasilika.

Auf Grund der Untersuchung der Architektur der Bauten dieser drei Gebiete gelangt Beyer weiterhin zu einer Geschichte des syrischen Kirchenbaues, bei der es ihm vor allem auf die Aufstellung einer festen Chronologie für die Entwicklung ankommt, ein Streben, das durch sachliche Kritik und Heranziehung alles dessen, was der Befund der einzelnen Bauten an die Hand gibt, geleitet, von bestem Erfolg gekrönt wird.

Was Nordsyrien betrifft, so begegnet hier der ausgeprägte örtliche Typus schon in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, der allein durch seinen geschlossenen architektonischen Aufbau unter Verzicht auf ornamentale Ausgestaltung wirkt. Während diese einfache Architektur im Djebel Rîhâ, dem westlichen Teile des Gebietes, bis ins fünfte Jahrhundert anhält, kommt der Norden schon seit Anfang des fünften Jahrhunderts zu einem immer reicher sich entwickelnden Ornamentstil, der sich zunächst im wesentlichen an den Portalgewänden und Kapitellen manifestiert, dann aber in einer ganz neuen Anwendung auf die Flächengliederung den gesamten Bau in seinen Bann zieht, bis er zu Ende des fünften Jahrhunderts im „Kathedralstil" seinen Höhepunkt erreicht, einer Mischung hellenistisch-römischer und orientalischer Formen: die Hauptbauten sind hier die vier großen, ziemlich gleichzeitigen Kathedralen von Ḳal'at Sim'ân (zwischen 459 und 492), Ḳalb Lauzeh, Dêr Termânîn, Ruwêhâ, die aber nicht nur als Träger der neuen Ornamentik, sondern auch als Vertreter großartiger neuer Baugedanken den Höhepunkt der nordsyrischen Architekturentwicklung darstellen.

Die Bauten des 6. Jahrhunderts zeigen teils die Übernahme und Nachahmung des Kathedralstils, der bis zum Barocken weitergeführt wird, teils kehren sie zu einfacheren, der ursprünglich landesüblichen Art entsprechenderen Formen zurück. Mit dem ausgehenden Jahrhundert scheint auch die künstlerische Kraft nachzulassen, doch sind noch genug Ansatzpunkte für eine Weiterentwicklung vorhanden, die aber durch die arabische Invasion des 7. Jahrhunderts abgeschnitten wird.

Neben der einheitlichen Entwicklung der nordsyrischen Gruppe steht die des Ḥaurân, die aufs schärfste die örtliche Eigenart, charakterisiert durch die Wechselbeziehung von Baumaterial und Ornamentsparsamkeit, aufrecht erhält, auch wenn gelegentlich nordsyrische Einflüsse auf hellenistischer Basis sich bemerkbar machen. Ein- und dreischiffige Kirchen ohne Anspruch auf die Bezeichnung „altchristliche Basilika" sind im Ḥaurân die Bautypen, aufgebaut auf dem System der steinernen Quergurtbögen mit Plattendeckung ohne Mittelschifferhöhung. Ein dritter Typ, von basilikaler Art, mit Längsarkaden, steht durchaus unter nordsyrischem Einfluß. Eine chronologische Ordnung, wie sie mit einiger Sicherheit in Nordsyrien möglich ist, läßt sich mit der Verschiedenheit der Bautypen des Ḥaurân nicht vereinen.

Mittelsyrien mit seinen Beziehungen zu Nordsyrien und dem Ḥaurân schafft in Übertragung und Mischung von Baugedanken aus diesen beiden Gebieten die Pfeilerbasiliken.

Den zwei ersten Kapiteln mit Herausarbeitung der geographisch bestimmten Basilikatypen und der Darlegung der geschichtlichen Entwicklung des syrischen Kirchenbaues, einer wissenschaftlichen Leistung, die den hervorragendsten Teil und die Hauptstärke des Buches ausmacht, folgen noch zwei Kapitel, in denen der Verfasser einerseits die Einzelformen des syrischen Kirchenbaues und ihre Herkunft, andrerseits Wesen und Wirken dieses Kirchenbaues bespricht, Kapitel, in denen wichtige kunstgeschichtliche Probleme umrissen werden, die zum Teil zu den wichtigsten der mittelalterlichen Architekturgeschichte überhaupt gehören, und deren Untersuchung Beyer selbst als Aufgabe der Kunstgeschichte bezeichnet; so sind auch diese zwei letzten Kapitel aufzufassen: der Verfasser gibt keine Lösung dieser Fragen, sondern stellt nur die Aufgaben und Probleme heraus, um die es sich handelt, doch man ist ihm auch so dankbar, daß er im ersten Teil seines Buches eine Grundlage dazu durch seine gründliche Bearbeitung des syrischen Kirchenbaues geschaffen hat.

Mit einem ganz anderen Gebiete der antiken Kultur beschäftigt sich das Buch von W. Sackur, Vitruv und die Poliorketiker, Vitruv und die christliche Antike. Ernst & Sohn, Berlin 1925.

Aus der antiken Literatur wird ein Sondergebiet herausgegriffen, das sich mit der Technik, speziell mit der Bautechnik befaßt. Diesen literarischen Nachlaß des Altertums will der Verfasser nach seinem technischen Gehalt für unsere Erkenntnis technischer und architektonischer Fragen verwerten, und zwar wählt er von den wenigen auf uns gekommenen Werken dieser Literatur vier aus und erörtert sie eingehend: Vitruvii de architectura decem libri, Apollodorus' Belagerungskunst, Athenaeus mechanicus, Anonymus Byzantinus. Die letzten drei bilden eine besondere Gruppe unter den Poliorketikern, die bautechnische Fragen behandelt. Vitruv, Apollodorus und Athenaeus sind als Techniker, der sogenannte Anonymus Byzantinus als Technologe zu bezeichnen, der als Gelehrter eine mit Kommentaren versehene Sammlung von militärtechnischen Gegenständen aus antiken Quellen, auch aus Apollodorus und Athenaeus, herausgegeben hat. Von Vitruv wissen wir, daß dieser Zweig der antiken Literatur einst viel reicher blühte, erwähnt dieser Schriftsteller doch 39 Architekten griechischer und römischer Abstammung, die teils ihre eigenen Bauten veröffentlicht und kommentiert, teils zu sonstigen technischen Fragen Stellung genommen haben.

Der Verfasser entwirft ein allgemeines Bild von der Persönlichkeit der vier genannten Autoren

ihrer Bedeutung für die technische Literatur, den Aufgaben, die sie sich in ihren Schriften gestellt haben, untersucht die handschriftliche Überlieferung der Texte, ihr Verhältnis zum Urtext und ihre Ausgaben. Von besonderem Interesse sind die Erörterungen über die handschriftlichen Bilder des Urtextes der vier Literaturwerke und ihre Beziehung zu den Texten. Entgegen der allgemeinen Ansicht, die 10 Bucher des Vitruv hätten Illustrationen gehabt, die später verloren gegangen seien, wird festgestellt, daß diese Bücher nicht illustriert gewesen sind. Dagegen haben die Urtexte der drei Poliorketiker Abbildungen gehabt, die uns jedoch nur in der stilistischen Abwandlung der späteren Handschriften des 11. bzw. 16. Jahrhunderts erhalten sind.

Während die ersten sechs Kapitel des Buches die antike Poliorketik unter kritischer Untersuchung der textlichen Überlieferung der vier Gewährsmänner behandeln, in erster Linie also den Facharchaologen und den Techniker interessieren, bringen die letzten beiden Kapitel Erörterungen über Probleme, die auch den Kunsthistoriker angehen; es sind Fragen nach Form und Wesen antiker Großkonstruktion, d. h. es werden die antiken Dachkonstruktionen auf Grund der Angaben des Vitruv und der damit verbundenen technischen und architektonischen Probleme untersucht, die in engstem Zusammenhang stehen mit dem Aufbau der Basiliken des Vitruv und der christlichen Antike, vor allem dem der Kirchenbauten der konstantinischen Aera, und die auch Gelegenheit geben, einschlagige Stellen aus der Literatur der Kirchenväter heranzuziehen: unter dem Gesichtspunkt der technischen Problematik der Basiliken ein interessanter Beitrag zu der Frage der Eindeckung der altchristlichen Kirche, der zu dem Ergebnis gelangt, daß nicht die getäfelte Flachdecke, sondern der offene Dachstuhl den Innenraum der altchristlichen Basilika abschloß, ein Ergebnis, das allerdings keineswegs als endgültiges, mit dem das letzte Wort in dieser Frage gesprochen wäre, bezeichnet werden kann.

Von der altchristlichen Zeit zum Mittelalter führt uns das Buch von B. Koßmann, Einstens maßgebende Gesetze bei der Grundrißgestaltung von Kirchenbauten. Heitz, Straßburg 1925.

Angeregt durch baugeschichtliche Untersuchungen und Rekonstruktionen an dem ehemaligen Cisterzienserkloster Salem bei Ueberlingen am Bodensee befaßte sich Koßmann mit Studien über Gesetze der Grundrißgestaltung von Cisterzienserklöstern und -kirchen und gelangte bei weiteren Versuchen, eine im Prinzip auch auf nicht-cisterziensische Bauten anwendbare Normalgrundlage zu finden, dazu „Planschlüssel" aufzustellen, die bei der Gestaltung der Grundrisse italisch-altchristlicher, karolingischer und mittelalterlicher Langhauskirchen Anwendung gefunden hatten. Diese Planschlüssel, im Prinzip einander gleich, wenn auch für die einzelnen Gattungen der Langhauskirchen abgewandelt, sind letzten Endes zurückzufüren auf eine Grundmaßlänge, die im Zusammenhang steht mit dem durch den Schnitt eines gleichbreiten Mittelschiffes und Querschiffes entstehenden Vierungsquadrate. Bei den Cisterzienserklöstern, von denen ausgegangen wird, stellt sich die Normalgrundlage als ein rechtwinkliges Achsenkreuz dar, dessen vier Arme in je sieben gleiche Längenabschnitte geteilt sind, und das als Ausgangspunkt für ein über die Gesamtanlage ausgebreitetes Netz von Quadratmaschen dient. Fur die Kirche speziell wird ein rechtwinkliges gleichschenkliges „Schlüsseldreieck" konstruiert, das, in Verbindung mit der Kirchenlängsachse und jenem allgemeinen Maschennetz, sich so über die Vierung legt, daß seine zwei Basisecken auf die Schnittpunkte der Langhausaußenmauern und der westlichen Querhausmauer, seine Spitze auf den Schnittpunkt der Mittelachse der Kirche und der östlichen Querhausmauer fallen, eine Disposition, die für einschiffige oder mehr als dreischiffige und querschifflose Kirchen entsprechend abgewandelt wird.

So interessant diese Untersuchungen und Konstruktionen sind, und so zutreffend sie in vielen Fallen erscheinen, so zeigt doch von den Klosteranlagen kaum eine die absolute Übereinstimmung mit dem Schema, was auch keineswegs durch den Hinweis auf die nachtragliche Ersetzung der anfanglichen Holzbauten durch Steinbauten erklärt wird, ja gar nicht erklärt werden darf, wenn der Verfasser nicht das erst mühsam herausdestillierte Gesetz sofort selbst desavouieren will.

Mit den Planschlusseln (es gibt je nach Anzahl der Längsachsenteile der Kirche Zweier-, Dreier-, Vierer-, Fünfer-, Sechser- und Siebenerschlüssel) werden dann Untersuchungen an Grundrissen verschiedener Kirchen von frühchristlicher bis gotischer Zeit angestellt, wobei eine zwingende Allgemeingültigkeit des zugrunde gelegten Planschemas keineswegs überzeugend zutage tritt. Abgesehen davon aber folgt man mit Interesse den Untersuchungen des Verfassers, seinen Bemühungen, der Gesetzmaßigkeit von Maß- und Raumverhältnissen mittelalterlicher Architektur näher zu kommen, wobei er mancherlei Ergebnisse zu verzeichnen hat, etwa betreffs der Maßzusammenhänge von Klosteranlage und Kirche oder der Maßverhältnisse innerhalb des Kirchengrundrisses selbst, Ergebnisse, die zwar keine prinzipiell

neuen Erkenntnisse bedeuten, wohl aber teilweise diesen Fragenkomplex in helleres Licht zu rücken geeignet sind.

Den Ausführungen des Textes steht ein reiches Abbildungsmaterial an Rissen auf 44 Tafeln zur Seite.

Auf das Gebiet historischer und bauwissenschaftlicher Forschung führt der Band der Kunstdenkmäler im Freistaat Hessen, Kreis Gießen, Band II: Kloster Arnsburg mit Altenburg von Heinrich Walbe und Karl Ebel. Hessischer Staatsverlag, Darmstadt 1919.

Das durch Gründlichkeit und Gediegenheit sich auszeichnende Inventarwerk des Freistaates Hessen wird durch diese Publikation um einen weiteren Band von gleicher Qualität bereichert: eine Sonderschrift über das Zisterzienserkloster und seine Kirche, bedingt durch die architektonische Bedeutung der Ruine, die eine eingehendere Erklärung des Bestandes und eine Ergänzung durch Rekonstruktionszeichnungen verlangte, wozu auch andere Klosteranlagen zum Vergleich und zur Erläuterung herangezogen wurden.

Nur wenige urkundliche Nachrichten über die einstige Anlage sind vorhanden: ein Plan aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in der Bibliothek des Schlosses zu Laubach, drei Vogelschaubilder der gesamten Klosteranlage aus der Zeit von 1761 und 1818, und eine Sammlung von Handzeichnungen des Rentamtmannes Chr. Wilhelm Fabricius, die 1810 kurz vor Abbruch der Kirche angefertigt worden sind. Dazu kommen die Resultate der Ausgrabungen, die 1892, 1907 und 1918 vorgenommen wurden.

Der unmittelbare Vorgänger Arnsburgs war das Benediktinerkloster Altenburg, das kurze Zeit bestanden hat und nur spärliche Reste von Grundmauern aufweist. Für seine Geschichte geben nur die Stiftungsurkunden der beiden Klöster und die Verzichturkunde des Abtes von Siegburg einige Anhaltspunkte. Bei weitem reicher ist der Bestand an ungedrucktem und gedrucktem Quellenmaterial für die Geschichte des Klosters Arnsburg selbst. Eine Übersicht dieser Quellen ist der Darstellung vorangestellt. Kuno I. von Münzenberg gründete das Kloster 1174. Seine Aufhebung im Jahre 1802 bedeutete den Beginn des fortschreitenden Verfalles der Bauten. Die Grundrißanlage der Kirche ist die übliche cisterziensische der dreischiffigen kreuzförmigen Basilika mit Kapellen um das rechteckige Chorhaupt und an der Ostseite der Querschiffarme, von denen die Querschiffkapellen und die mittlere Chorkapelle durch eine halbrunde Apsis erweitert sind. Das Langhaus hat im Mittelschiff vier Quadratjoche, denen je zwei Seitenschiffjoche entsprechen und ein westliches Rechteckjoch mit je einem Seitenschiffjoch, davor ein schmales dreiteiliges Paradies. Im Aufbau der Kirche wechseln breite und schmale Pfeiler. Die Hauptpfeiler tragen Wandlisenen mit auf Konsolen aufsitzenden Diensten, die Nebenpfeiler des östlichen Teiles einfache Runddienste, eine Anordnung die auf die Absicht sechsteiliger Wölbungen weist; im westlichen Teile der Kirche ging man dann zu einfachen vierteiligen Kreuzgewölben über; dazu kamen an Stelle der in den östlichen Jochen angewandten Rundbogen später Spitzbogen für die Arkader. Der ganze Befund läßt in der Mitte des Kirchengebäudes eine Bauunterbrechung und einen Stilwechsel erkennen: die Gotik zog ein, wie die Konstruktions- und Bauformen zeigen. Die Zeitstellung der Kirche ist durch den Vergleich mit der Klosterkirche zu Otterberg gesichert. Der Beginn wird nach 1200 anzusetzen sein, die Fertigstellung der Ostteile und der zwei ersten Langhausjoche um 1225, die Vollendung der Kirche um die Mitte des 13. Jahrhunderts.

An die Betrachtung der Kirche schließt sich die der Klostergebäude an, die teils abgebrochen, teils verbaut, alle aber noch feststellbar sind. Gut erhalten sind davon der quadratische Kapitelsaal in dreimal drei Jochen mit Gratgewölben auf Bündelsäulen mit knollenähnlichen Kapitellen, das Auditorium und das Dormitorium mit Gratgewölben zwischen Gurtbögen auf Rundpfeilern und Wandkonsolen, das Laienrefektorium und der Keller.

Teile des Laienrefektoriums gehören der Bauzeit des 18. Jahrhunderts an, in der das Kloster stattliche Gebäude im Barockstil erhielt (Bauzeit ca. 1727—1775).

Ein wechselvolles Bild der Kunst und Kultur des Barockzeitalters im Rahmen eines Ausschnittes aus einer stadtgeschichtlichen Entwicklung gewinnen wir durch das Buch von Fritz Hirsch, Q 6 in Mannheim, ein Beitrag zur Topographie und Genealogie der Stadt. G. Braun, Karlsruhe i. B. 1924.

Diese im Stoff eigenartige, in der Behandlung dieses Stoffes ebenso wissenschaftlich auf Quellenstudium fundierte wie vielseitig interessierte Arbeit behandelt die Geschichte des als Gefangnis auf uns gekommenen Gebaudekompiexes Q 6 in Mannheim. Den Anlaß bot eine kurze Anfrage im badischen Landtag betreffs Klärung der Rechtsverhaltnisse in Sachen der dem Mannheimer Bildhauer Johann

Matth. van den Branden zugeschriebenen Altarfiguren aus der Michaelskapelle des genannten Gefängnisses.

Im Jahre 1749 wies der Mannheimer Stadtrat auf die Notwendigkeit der Anlage eines ordentlichen Stadtgefängnisses an Stelle der im Rathaus und wie üblich in den Stadttoren (Rheintor, Neckartor, Heidelberger Tor) untergebrachten Gefangenenbehältnisse hin. Die Beratungen betreffs der geeigneten Lösung der Frage zogen sich ohne Ergebnis bis in das zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts hin und endigten mit der Anfertigung eines Neubauprojektes durch Weinbrenner, das aber zunächst liegen blieb. 1820 wahrscheinlich ausgeführt, wurde der Bau schon 1860 aus Anlaß der Rathauserweiterung wieder abgerissen. Im Gegensatz zu diesem Projekte wurde mit der Ausführung eines anderen, des Zucht-, Irren- und Waisenhauses auf Q 6 im Jahre 1749 begonnen. Der Name des Architekten ist nicht überliefert, doch geben uns die Quellen eine gute Vorstellung von der Beschaffenheit des Bauprojektes und der Grundsätze des Bauprogrammes, die von hohem Interesse bezüglich der Ansichten des 18. Jahrhunderts über Anlage und Einrichtung solcher Anstalten sind. Verbesserungs- und Erweiterungsvorschläge gingen bis ins 19. Jahrhundert hinein, und wieder war es Weinbrenner, der zur Begutachtung herangezogen wurde.

Von den verschiedenen Baulichkeiten dieses Komplexes Q 6 verdient die schon 1749 in dem Bauprogramm vorgesehene Kirche ad Sanctum Michaelem besondere Beachtung. Sie hat einen Altar mit Figuren, von denen zwei Modelle im Mannheimer Historischen Museum aufbewahrt werden, am Sockel mit den Signaturen „M. v. d. B.“ und „v. d. B. 1751“, die auf Joh. Matth. van den Branden gedeutet werden. Die Akten ergeben nichts über Anfertigung des Altares. Joh. Matth. van den Branden wurde 1710 geboren, 1742 zum Hofbildhauer ernannt und starb 1787. Von seinen Werken ist urkundlich nur ein Teilstück des Mannheimer Marktplatzmonumentes festgelegt, das von Peter van den Branden als Gruppe für den Heidelberger Schloßpark und bei Übergang in den Besitz der Stadt Mannheim zu einem Brunnen umgearbeitet wurde, wobei Joh. Matth. van den Branden mit der Figur des Neckar beteiligt war. Von den übrigen dem Künstler zugeschriebenen Werken ist keines beglaubigt, auch nicht diejenigen in Q 6. Ohne bei dem Mangel an Vorarbeiten auf eine stilkritische Behandlung der Werke einzugehen, gibt der Verfasser eine ausführliche Übersicht über das mit dem Künstler in Zusammenhang gebrachte Material und schließt daran eine Würdigung des mit „Franz Anton Leittenstorff inventor e. fec. anno 1750“ signierten Gemäldes des Kruzifixus in der Badischen Kunsthalle, des ehemaligen Altarblattes der Kirche von Q 6, und seines Schöpfers Leydensdorf, der 1721–1795 lebte.

Die sorgfältige und gründliche Arbeit gewährt eine Vorstellung der städtischen Kultur Mannheims, die nicht nur lokalhistorischen Wert hat, sondern auch bei der Mannigfaltigkeit des Stoffes und seiner wissenschaftlichen Behandlung weitergehendes Interesse beanspruchen darf.

Ein nicht minder reizvolles und mannigfaltiges Kulturbild, das uns — weniger durch Wort als durch Abbildung — stofflich, zeitlich und geographisch in eine ganz anders geartete Umgebung versetzt, gibt uns das Werk von Joseph Nash, Altenglische Herrensitze. Ernst Wasmuth A. G., Berlin, o. J.

In den Jahren 1839—1849 gab der Architekt Georgs IV. Joseph Nash unter dem Titel „The Mansions of England in the olden time“ ein mehrbändiges Foliowerk über englische Herrensitze aus der Zeit Heinrichs VII. bis zum Ende der englischen Renaissance in prächtigen handkolorierten Zeichnungen heraus, in der Hauptsache also die Schloßbauten der Tudor- und Elisabethzeit umfassend. Die Reproduktionen dieser Originalblätter von Nash bringt das vorliegende Werk auf 104 Tafeln als Faksimiledrucke, zum Teil in der farbigen Wiedergabe nach der handkolorierten Ausgabe. Mit der feinfühligen Darstellung dieser Innenräume und Außenansichten, der Säle und Galerien, der Zimmer und Treppen, der Höfe und Tore, Arkadenhallen und Vorplätze, Gärten und Terrassen verbindet der Künstler eine reiche Staffage gesellschaftlicher Szenen, die jene Architekturen mit dem Leben und Treiben der Zeit, in der sie entstanden und der sie dienen sollten, erfüllt erscheinen lassen. So bietet sich uns eine Fülle von Motiven immer wechselnder Bilder der Schlösser und ihrer Bewohner, die Zeugnis geben von der hohen Wohn- und Lebenskultur an englischen Adelssitzen des späten 15. und 16. Jahrhunderts bis in die Frühzeit von Inigo Jones, mag es sich nun um eine Fechtszene oder um einen Mummenschanz in der Halle handeln, um die Ankunft vornehmer Gäste zu Pferde vor dem Schloßportal, um ein Gastmahl im Bankettsaal, eine Familienszene in der Galerie, das Spiel der Kinder oder das trauliche Gespräch am Kamin des Gesellschaftszimmers, einen Gottesdienst in der Schloßkapelle, ein Armbrustschießen, einen Tanz oder ein Reiterspiel auf dem Schloßhofe, und was der Szenen aus der Familie und der Gesellschaft mehr sind. Immer aber steht die Architektur im Vordergrund des Interesse, des Künstlers. Von den Innenräumen ist als Hauptraum besonders charakteristisch für die englischen Schloßanlagen die Halle,

die mit ihrer reichen Architektur, ihrem offenen Holzdachstuhl oder ihrer kassettierten Flachdecke, ihren holzgetäfelten Wänden und verbleiten Fenstern, ihren reichgeschnitzten „screens" und dem aus Holz und Stein ausgeführten Kamin einen besonders bevorzugten Gegenstand der Darstellung bildet, daneben die langgestreckte Galerie und die übrigen Wohnräume in ihrer typischen, in den Einzelheiten aber stets wechselnden Ausgestaltung und Einrichtung. Mit gleicher Liebe sind die Außenansichten festgehalten: für die Hauptfront der Aufbau mit mehrstöckigen Eingangshallen, mit Erkern, Giebeln, das Portal oder Fassadenteile flankierenden Türmen, mit breiten hohen durch Pfostenwerk geteilten Fenstern charakterisiert, wahrend nach dem Garten zu in der Regel ein reiches Fachwerk die Wandflächen belebt.

Man mag mit dem Interesse des Wissenschaftlers oder des schauend Genießenden diese Bilder durchblättern, immer wird man durch den Reichtum des Wechsels, die Mannigfaltigkeit der Motive, die Fülle der Anregungen gefesselt werden. Leopold Giese

DER FÜRST DER WELT IN DER MALEREI UM 1520

VON

V. C. HABICHT

Mit einer Abbildung

Es sind die bekannten Plastiken in Straßburg, Basel, Freiburg und Worms, die unsere Vorstellung von der künstlerischen Formung der Gestalt des ,,Fürsten der Welt" im wesentlichen bestimmen. Spätere Fassungen sind sehr selten und Beispiele in der Malerei des früheren Mittelalters aus einfachen Gründen überhaupt keine vorhanden. Um so mehr überrascht es, in einer verhältnismäßig späten Zeit ca. 1520, wie noch zu begründen sein wird diesen Stoff und gar in einer Malerei behandelt zu sehen. Die ikonographische Bestimmung des hier erstmalig veröffentlichten Bildes [1]) (Berlin, Privatbesitz) bedarf angesichts der klaren Kennzeichnung eigentlich keiner weiteren Begründung. Daß der Maler anders verfahren mußte als die Plastiker, die bei den oben genannten Beispielen bekanntlich die Rückseiten der jugendlich verfuhrerisch gebildeten Gestalten gewählt haben, um an ihnen durch Kröten, Gewürm usw. das Trügerische und Faule des Glanzes dieses ,,Fürsten der Welt" deutlich zu machen, versteht sich von selbst. War das Thema gestellt, blieb in der Tat keine andere Wahl, die Doppelheit malerisch zu schildern als quasi durch eine Halbierung der Einansicht, die malerisch ja nur möglich ist. Denn wenn sich an sich auch eine Benutzung der Rückseite des Bildes denken ließe, so würden sich dadurch doch der unmittelbare Bezug und, was wichtiger ist, die elementare Zusammengehörigkeit beider Seiten nicht wirksam machen lassen können. Der dankenswerte Hinweis von medizinischer Seite, daß der Schädel am linken Auge eine typische, von der Syphilis stammende, Verbildung des Knochens, das sogenannte gemma, zeige, kann für die Gesamtdeutung zunächst außer acht gelassen werden. Denn einmal trägt die Hauptfigur den Schädel in der Hand und dann ist sie so gekennzeichnet, daß sie nicht etwa als Syphiliskranker oder ,,Folge des Lasters" u. a. gedeutet werden kann, wenigstens nicht allein. Die scharfe Halbierung und der Aufweis einer blühenden, schönen, jugendlichen und einer skelettierten (Arm und Brustkorb) und von Würmern und Kröten durchkrochenen Seite sind so eindeutig sinnbildlich gefaßt, daß eben keine andere allegorische Figur als der ,,Fürst der Welt" gemeint sein kann. Diese zunächst wichtige Bestimmung wird eine einfache Analyse am ehesten erhellen.

Vor einer schmalen Brüstung erscheint das Brustbild eines jungen Mannes in einer Art Vorhalle, die etwas verunglückt eng (durch die links unten angedeutete

[1]) Maße: hoch 50 cm, breit 36 cm.

Fensterbrüstung) erscheint und mit offenem Rundbogen nach links den Blick auf eine weite Tal- und Hügellandschaft freigibt. Das Streben, die rechte Bildhälfte als



Abb. 1. Meister H.: Fürst der Welt; c. 1520—30, Berlin, Privatbesitz.

„Verfall" — im weiten Sinne — zu charakterisieren, erstreckt sich auch auf die Architektur, die oben unverputzten, geborstenen Halbbogen und Beschädigungen an den Pfeilern aufweist. Zweifellos wollen der links erscheinende Baum und seine saftig grüne Laubfülle im Verein mit der vom tätigen Leben erfüllten Landschaft zur Kenn-

zeichnung des Gegenpols — eben des „Lebens" dieser linken Seite — beitragen. Hier hält der mit einem feingekräuselten weißen Hemd, rotem, goldbortbesetzten Mantel bekleidete Jüngling ein Prachtschwert in der beringten Rechten und trägt einen doppelreihigen Kranz von Rosen im Haar. Ebenso gehäuft erscheinen die Signaturen rechts, wo nur die Gesichtshälfte, aber auch dies aus leicht verständlichen Gründen, von Ekelbeigaben verschont bleibt. Jedenfalls ist genug getan, um das Kadaverhafte dieser Körperseite und den Triumph des Schlangen- und Krötengetiers über das Leben auffällig sichtbar zu machen.

Wie der Inhalt wohl interessant und namentlich im Stoff der späten Entstehungszeit wegen fesselnd ist, im Grunde aber vom Geiste einer etwas kindlichen Allegorese bleibt, so ist auch die Form keineswegs ersten Ranges — und doch beachtlich. Denn wenn auch Wesentliches Cranachs Einfluß — von dem noch zu sprechen sein wird — verdankt wird —, bleibt doch eine Leistung, die das Durchschnittsniveau der Zeit hält. Zwar wird die Verbindung einer monumental gefaßten Einzelfigur mit einer reichen Landschaftsdarstellung durch gewisse Ungeschicklichkeiten (Raumunklarheit der Architektur und Detailhäufungen) gestört, aber es besteht doch ein ins Große gehender Zug, der sich mit Frische und Unmittelbarkeit angenehm vereinigt. Die malerische Versinnbildlichung eines stolzen, freien Menschentums (Renaissance), die sich trotz der ekelerregenden Belastung der rechten Seite in der Haltung und Seinsschilderung des jungen Mannes ausdrückt, hat ihre Vorläufer bekanntlich nicht nur in Cranach's Werken. Aber im Einzelnen ist die Formsetzung doch scheinbar von dieser Seite her angeregt. Die wichtigsten Punkte, die dafür sprechen, sind: die malerische Behandlung des Baumschlags (des links am Rande erscheinenden Baumes), der schief, nahe beim Ohr, auf dem Kopfe sitzende Blumenkranz, die Wiedergabe der Hände und die Darstellung der Landschaft. Die Eigentümlichkeit, daß als unmittelbare Umrahmung auf der einen Seite Architekturteile, auf der anderen ein Baum angebracht sind, erachte ich allein schon als einen beweiskräftigen Zusammenhang mit der Cranach-Werkstatt (vgl. z. B. den Holzschnitt: Friedr. d. Weise in Anbetung vor Maria [1]). Die anderen genannten Merkmale finden sich auf verschiedenen eigenhändigen Bildern Cranachs: so schiefer Kranz auf dem Porträt Herz. Heinr. d. Frommen, Dresden [2]), Baumschlag z. B. „Maria mit Heiligen", Wörlitz [3]), ebenda Landschaft; Hände: Porträt Heinr. d. Frommen oder Votivbild des Bischofs v. Eichstätt [4]). Es scheint kein Zufall zu sein, daß diese Beziehungen zu Werken aus der Zeit um 1510—20 bestehen und nicht zu innerlich so starken und schlichten Porträtlösungen wie etwa dem Bildnis des Dr. Scheuring von 1529 [5]) (Brüssel). Wenn auch kein terminus für die Entstehungszeit unseres Bildes, so doch einer fur die Zeit der entscheidenden Einflüsse ist damit gewonnen, anders gesagt dürtfe unser Anonymus in der Zeit um 1520

---

[1]) Vgl. C. Glaser, Lukas Cranach, Leipzig 1921, S. 113.
[2]) C. Glaser, a. a. O. S. 110.
[3]) C. Glaser, a. a. O. S. 107.
[4]) C. Glaser, a. a. O. S. 140.
[5]) C. Glaser, a. a. O. S. 171.

in der Cranach-Werkstatt gearbeitet haben [1]). Das Bild selbst kann natürlich später gemalt sein.

Die Selbständigkeit unseres Malers äußert sich zunächst deutlich in dem porträthaften Charakter des Kopfes dieses ,,Fürsten der Welt" und ebenso der genauer gekennzeichneten Landschaft. Würde es sich auch nur um eine annäherungsweise porträtähnliche Darstellung handeln, so erhielte das Bild damit einen bewußt satirischen, ja irgendwie haßerfüllten Charakter. Da die Landschaft zum mindesten eine genaue Kennzeichnung des in ihr getriebenen Bergbaus enthält, ergibt sich ein weiterer Fingerzeig. Nun wissen wir von einem Streit, den die Stadt Goslar um 1525 wegen des Rammelsberges mit dem Herzog Heinrich dem J. von Braunschweig gehabt hat. Es liegt nahe, eine Kombination vorzunehmen. Jugendbildnisse des Herzogs sind nicht erhalten. Aber nicht nur hier versagen die Quellen und Vergleichsmöglichkeiten, auch die Landschaft ist doch zu freiphantastisch gestaltet, als daß sich eine genaue Identifizierung vornehmen ließe.

Zu einer näheren Autorbestimmung könnte die auf der Parierstange des Schwertes angebrachte Signatur: ein H. und ein kleiner Knochen leicht dienen, wenn diese Signatur eine bereits bekannte wäre. Das ist aber leider nicht der Fall [2]). Wir müssen also eine Lösung selbst zu finden suchen. Die Bedeutungsmöglichkeiten des Zeichens sind zum Glück nicht viele. In Frage kommen, zugleich auf Namen gesehen: Knake, Beenke, Rippe. Aber die einfache Form läßt kaum eine andere Deutung als Knake zu, weil ein Zeichen für Beenke oder Rippe doch wohl etwas anders gestaltet worden wäre. Nach Mithoff hat ein Hans Knake 1512 eine der beiden Turmspitzen des Doms zu Stendal erneuert. Diese Person kann mit dem Autor unseres Bildes nicht identisch ein, während irgendein Verwandtschaftsverhältnis wohl bestehen könnte. Eine bestimmte Feststellung ist vorerst nicht gelungen. Der in Leipzig um 1550 tätige Maler A. H. und der Wittenberger Maler H. L., auf die mich kollegialer Weise K. Steinacker und R. Bruck aufmerksam machen, kommen der Signaturen und formaler Unterschiede wegen für eine Identifikation nicht in Frage. Die Gemeinsamkeiten beruhen auf dem gleichen Schulverhältnis zu L. Cranach.

Das Wichtigste: der merkwürdige Inhalt und die formale Zugehörigkeit zur Cranachschule müssen über eine Reihe von ungelösten Fragen, die das Bild aufgibt, zunächst trösten — und ihre Kennzeichnung vorerst genügen.

---

[1]) Das in Privatbesitz befindliche Bild stammt aus der um 1850—70 entstandenen Sammlung des † Justizrats Wilke in Halle a. S. Leider ist weiteres über die Herkunft nicht feststellbar.

[2]) Nach freundl. Mitteilung der Redaktion des Thieme-Becker'schen Kunstlerlexikons ist dort die Signatur unbekannt.

DIE ERWECKUNG DER GOTIK IN DER DEUTSCHEN KUNST DES SPÄTEN 18. JAHRHUNDERTS

EIN BEITRAG ZUR VORGESCHICHTE DER ROMANTIK

VON

ALFRED NEUMEYER

Mit 2 Abbildungen

III *)

Wir sind im Lauf unserer Darstellung oft genug genötigt gewesen, auf Werke der Architekturtheorie hinzuweisen. Dies ist gerade für das 18. Jahrhundert kein Zufall und nicht ohne Grund schreibt Milizia in seiner ,,Bürgerlichen Baukunst": ,,Unser Jahrhundert wird im eigentlichen Verstande das philosophische genannt; der philosophische Geist, worauf Manche als den Verderber des guten Geschmackes schimpfen, verbreitet sich über alles" [146]). Da Bauherren wie Baumeister in weitgehendstem Maße unter dem Einflusse solcher Architekturtheorien standen, da aber auch gerade die theoretische Kunstlehre die allmähliche Zersetzung der rationalen Kunstanschauung vor Augen führt, so scheint ein knapper Überblick an dieser Stelle nicht fehlen zu dürfen. Um so mehr als er unter unserem Gesichtspunkt bisher noch nicht versucht wurde. Es kann sich dabei nicht darum handeln, diese Werke etwa in die allgemeinen geistesgeschichtlichen Beziehungen einzuordnen, sondern für unsere Fragestellung zu verfolgen, wie sich unter dem Begriffe ,,Gotik" ein allmählicher Wandel des Wortinhaltes und eine Erweiterung seiner Bedeutungszone vollzieht. Ein materialreicher Aufsatz von Lüdtke [147]), der allerdings in seiner philologischen Einstellung die kunsthistorischen Gesichtspunkte und auch die kunsttheoretische Literatur wenig berücksichtigt, und Tietzes schon mehrmals angeführte Abhandlung [148]) können als bereits gelieferte Grundlagen zu dieser Betrachtung bezeichnet werden. Was bei beiden fehlt, ist (abgesehen von Lücken in der Materialdarbietung) das Aufzeigen der Fäden, die die einzelnen, auch zu wenig voneinander geschiedenen Strömungen miteinander verbindet. Um dies hier anschaulich zu machen, wird der Schilderung eine graphische Tafel mitgegeben.

Die Mitte des 18. Jahrhunderts, der Zeitpunkt, mit dem unsere Schilderung einsetzt, zeigt folgende Situation: Die Wiedererweckung der Kunst durch Brunnelesco und die übrigen Meister der italienischen Frührenaissance [149]) hat — nach

---

*) Den I. u. II. Teil siehe diesen Band Seite 75.

[146]) Francesco Milizia, Grundsätze der bürgerlichen Baukunst, Übersetzt von Stieglitz, Leipzig 1824, S. 14.

[147]) Georg Lüdtke, Ztschr. f. deutsche Wortforschung, Bd. IV, 1903.

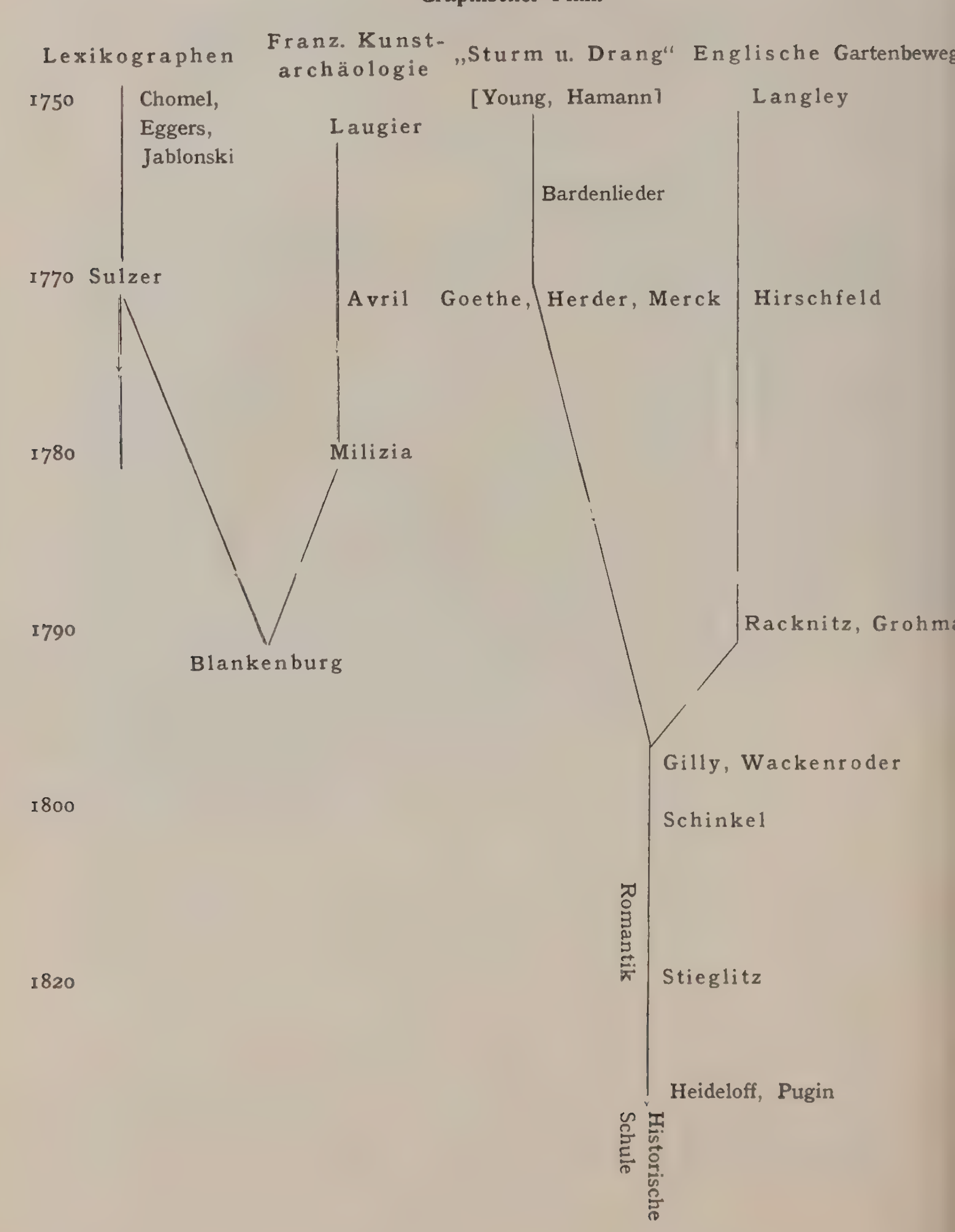
[148]) Tietze, a. a. O. S. 170 ff. Einige zeitgenössische Gotikliteratur bei Sulzer ,,Allgemeine Theorie der schönen Künste", 1792. I. Teil S. 307.

[149]) Zur Geschichte des historischen Urteils in Italien: Julius v. Schlosser, Die Kunstliteratur. Wien 1924, S. 133 ff. u. 277 ff.

Hier auch Bemerkungen zu Antonio Manettis ,,Maniera tedescha".

Gotik-Auffassungen in der Literatur der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Graphischer Plan.



dem für das ganze 16., 17. und teilweise auch 18. Jahrhundert tonangebenden Urteil Vasaris — der gebildeten Menschheit objektive Gestaltungsprinzipien an die Hand gegeben, aus deren richtiger, vernunftgemäßer Befolgung sich die Schönheit eines künstlerischen Gebildes mit Notwendigkeit ergibt. Da diese objektiven Prinzipien der bildenden Kunst in der Antike vorgezeichnet, in der Renaissance wieder aufgenommen und erweitert sind, so hält man es gar nicht für nötig, sich einer Auseinandersetzung mit der Gotik zu unterziehen. Sie erscheint — soweit sie im frühen 18. Jahrhundert überhaupt gesehen wird — als eine Vorstufe der noch im Dunkel der Unwissenheit befangenen Völker. Knapper als in einem lateinischen Wörterbuch des Jahres 1741 konnte die landläufige Meinung nicht ausgedrückt werden, wenn der Verfasser schreibt: „Methodus aedificandi gothica, hodie obsoleta"[150], eine Meinung, die etwa auch Jablonski und Chomel [151]) in ihren lexica vertreten. Was aber heute veraltet ist, von dem liegt es nahe — besonders bei einem dogmatischen Vernunftglauben —, daß es den Kriterien des guten Geschmackes nicht standzuhalten vermag. Und so ist der Schritt von unbeteiligter Duldung bis zu heftiger Anfeindung nur ein kleiner, zumal wenn eine puritanische Reinigungsbewegung in der Architektur soeben mit radikalen Ansprüchen sich breit macht. Lüdtke hat als einen Spiegel der Durchschnittsmeinungen in dankenswerter Weise vor allem auch die zahlreichen Enzyklopädien herangezogen, um an ihnen den Bedeutungswandel des Wortes „gotisch" aufzuweisen [152]). Da der Aufsatz an wenig zugänglicher Stelle abgedruckt ist, sei in knappster Zusammenfassung noch einmal das Resultat seiner Arbeit vorgetragen: Der Vasarische Gebrauch des Wortes gotico-„barbarisch", „roh", wandert von Fénélons „lettres sur l'eloquence" in Diderots „Encyklopädie" und da Diderot ein Geschmacksrichter von europäischer Geltung ist, nehmen auch die deutschen Lexica seinen Sprachgebrauch auf. Zuerst in Eggers „Deutschem Kriegslexikon" (1757) in diesem Sinn verwertet, meint dessen Verfasser: „Gotisch wird in der Baukunst genannt alles, was ohne Geschmack, ohne Regeln, ohne rechte Anordnung der Profile und äußerer Proportionen aufgeführt ist." Soweit mit Lüdtke. — Auf diese Ansicht über die Gotik spielt der junge Goethe in seinem Aufsatz „Von deutscher Baukunst" [153]) (1771) an, wenn er schreibt, daß er „unter der Rubrik 'gotisch' gleich dem Artikel eines Wörterbuchs" alle synonymischen Mißverständnisse häufte und darunter verstand„was nicht in mein System paßte von den gedrechselten bunten Puppen und Bildwerken an, womit unsere Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernsten Resten der älteren deutschen Baukunst". Die Gleichsetzung des historischen Phänomens „Gotik" mit dem des „Barock", beide als Ausdruck von „Überladenem und Abgeschmacktem" findet dann seine letzte und schärfste Ausprägung, schon überholt von moderneren An-

---

[150]) J. L. Frisch, „Teutsch lateinisches Wörterbuch" 1741, I. S. 361.

[151]) Jablonski, „Lexikon der Künste und Wissenschaften" 1746. Chomel „Ökonomisches Lexikon" 1751.

[152]) Eine ähnliche Arbeit wie die Lüdtkes für Frankreich von J. Corblet in der Revue de l'art chrétien, Paris 1859, L'architecture de moyen âge, jugé par les écrivains des deux derniers siècles.

[153]) J. W. von Goethe, „Von deutscher Baukunst" G. G. W. Bd. 37, I. Abt. Soph.-Ausg.

schauungen in Sulzers „Theorie der schönen Künste" (Leipzig 1771—74). „Man bedient sich dieses Beiwortes in den schönen Künsten vielfältig, um dadurch einen barbarischen Geschmack anzudeuten, wie wohl der Sinn des Ausdrucks selten genau bestimmt wird. Fürnehmlich scheinet es eine Unschicklichkeit, den Mangel der Schönheit und guten Verhältnisse in sichtbaren Formen anzuzeigen und ist daher entstanden, daß die Gothen, die sich in Italien niedergelassen, die Werke der alten Baukunst auf eine ungeschickte Art nachgeahmt haben. Dieses würde jedem noch halb barbarischen Volke begegnen, das schnell zu Macht und Reichtum gelanget, ehe es Zeit gehabt hat, an die Kultur des Geschmacks zu denken. Also ist der gotische Geschmack den Gothen nicht eigen, sondern allen Völkern gemein, die sich mit den Werken der zeichnenden Künste abgeben, ehe der Geschmack eine hinlängliche Bildung bekommen hat. — — Darum nennt man nicht nur die von den Goten aufgeführten, plumpen, sondern auch die abenteuerlichen und mit tausend unnützen Zieraten überladenen Gebäude, wozu vermutlich die in Europa sich niedergelassenen Sarazenen die ersten Muster gegeben haben, gotisch" [154]). Merkwürdig bleibt, warum das in seinem Freundeskreise Bodmer und Breitinger doch so lebhafte Interesse an den literarischen Denkmalen deutscher Vorzeit (Bodmers Nibelungenübersetzung, 1758) überhaupt nicht auf Sulzer abzufärben vermochte. Kein Wunder, daß Herder und Goethe sich wenig erbaut zeigten [155]). Es ist ein seltsames Schauspiel, zu verfolgen, wie die Sulzersche extrem „klassizistische" Theorie zwar in den nächsten Jahrzehnten noch weiter zitiert wird, aber allerhand Zusätze erhält, in denen man die Korrekturen einer erweiterten Auffassung erblicken darf. Breite Zitate aus seiner Theorie finden sich in der „Deutschen Encyklopädie von einer Gesellschaft Gelehrten" [156]) (1788). Darin erscheint mitten im Sulzerschen Text ein merkwürdiger Passus, in dem — ein bisher völlig unbekannter Gedanke — nach der Entwicklung der Gotik gefragt wird: „Entstund sie vielleicht aus jenen seltsamen Malereyen, worauf Vitruv so sehr schimpft, die noch zum Teil in Rom vorhanden sind, darin man Säulen von 20 bis 30 Fuß Durchmesser mit den wunderbarsten Verzierungen bemerkt." Doch schnell wird dieser historische Gedanke unterbunden „oder nahm sie ihren Ursprung aus der Nachahmung der Wälder, welche die ersten Tempel aller auf dem Lande lebenden Nationen gewesen sind?" Der Enzyklopädist hat hier in den Sulzerschen Text eine Stelle aus Milizias „bürgerlichen Baukunst" [157]) herübergenommen, um so die neuesten Forschungsergebnisse vorzulegen. 1792—94 erscheint (dazwischen schon zweimal aufgelegt) eine zweite vermehrte Auflage des Sulzerschen Werkes durch Blankenburg, der in einer Anmerkung an Sulzer die Kardinalfrage stellt: „Bleibt denn Schönheit noch Schönheit, wenn sie an unrechter Stelle steht? oder vielmehr gibt es überall noch Schönheit, welche unabhängig von Ort und Stelle wäre?" Und

---

[154]) Sulzer a. a. O. Ausgabe 1772, I. Teil S. 489.

[155]) In „Frankfurter gelehrte Anzeigen" 1772, G. G. W., Soph.-Ausg., I. Abt. Bd. 37 S. 193 ff.

[156]) „Deutsche Encyklopadie oder allgemeines Realworterbuch aller Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten", Frankfurt a. M. 1788, 13 Bände, S. 11 ff.

[157]) Milizia a. a. O., Übersetzung von J. J. Volkmann, 1784, Bd. II, S. 320.

dann mit einer offenen Spitze gegen Sulzer: „Auch die größte, vermeintliche Schönheit wird wahrhaft gotisch, sobald sie einen unschicklichen Platz einnimmt [158]). Man spürt im Hintergrund die Verneinung einer solchen vernunftgemäßen Schönheit, an deren Stelle hier die klimatisch und rassemäßig bedingte Kunst der Nationen und Landschaften tritt. In der Sackgasse einer „verbesserten" Auflage läuft sich die für das 18. Jahrhundert eminent bedeutsame rationalistisch-antikische Kunstauffassung tot — soweit es die „Theorie" betrifft. Da die Stellung eines Sulzer und seiner Anhänger zur Gotik — wenn man eine Negation aus Fühllosigkeit überhaupt eine Stellung nennen darf — eine rein negative war, so sind Beziehungen zwischen Denkmälern der Neugotik und diesen Einsichten natürlich nicht aufzuweisen. Er bedeutet gewissermaßen die „Nachtseite" unseres Problems.

Neben die Lexikographie, die den Barometerstand in der Schätzung des Wortes „gotisch" anzeigt, tritt als weitere Quelle die Gartenliteratur. Als ihr wichtigstes, oftmals zitiertes Werk ist Hirschfelds Theorie der Gartenkunst [159]) zu bezeichnen. Dort gibt er selbst die Wegstationen an, auf denen der neue Landschaftsgeschmack von der deutschen Kunsttheorie aufgenommen wird. Zuerst vertritt Sulzer mit sehr allgemeinen Ausdrücken die freie Gartenlandschaft in seiner Allgemeinen Theorie der bildenden Künste (1771), der nämliche Sulzer, der so hart über die Gotik urteilt, dann folgt unmittelbar Hirschfelds kleines Werkchen Anmerkungen über die Landhäuser und die Gartenkunst (Leipzig 1773), aus dem er dann einen Teil der Beschreibungen modern angelegter Landschaftsgärten in sein Hauptwerk übernimmt. Die beigegebenen Kupfer aber zeigen in der Hauptsache klassizistische Gebäudevorlagen und nur an einer Stelle wendet er sich grundsätzlich gotischer Architektur zu [160]). Gegen den übertriebenen Gebrauch von

---

[158]) Sulzer a. a. O. 2. Aufl. 1792, 2. Teil S. 435.

[159]) C. Hirschfeld, Theorie der Gartenkunst, 2 Bände 1775, erscheint dann auf 5 Bände erweitert Leipzig 1779 bis 85. Der Vermehrung liegen hauptsächlich die ausführlichen Beschreibungen von Gärten im Stil der neuen Gartenkunst zugrunde. Die Kupfer von Brandt, Zingg, Weinlig und Schuricht. Eine leichte lokale Färbung des Werkes — der Verfasser war Philosophieprofessor in Kiel — macht sich in der Beschreibung der Gärten bemerkbar, die zu einem großen Teil seiner engeren Heimat, der Holsteinischen Seenkette, entnommen sind. Bd. II, S. 157 ff. „Beschreibung der Gärten um Darmstadt" stammt von J. H. Merck, dem Freund Goethes und enthält u. a. die Schilderung einer ruinenhaften gotischen Kapelle in dem Park des Herrn von Moser. Obwohl Hirschfeld kein Freund der Gotik ist, so haben sich doch einige „Gotizismen" eingeschlichen, so Bd. III S. 113 „Romantisches Gebäude von Halfpenny" oder S. 127 „Gotische Ruinen von Herrn Schuricht's Zeichnung". Die Einteilung in Kapitel „Von den Gegenstanden der schönen ländlichen Natur überhaupt" Bd. I S. 161 ff., erfolgt unter Titeln wie „Von der Neuheit und dem Unerwarteten", „Vom Kontrast" usw. und weist damit auf das Einteilungssystem von Homes „elements of criticism", der Eigenschaften am Objekt in das subjektive Empfinden als Ausgangspunkt zurückführt.

[160]) „Hier scheint der Ort zu seyn, um eines besonderes Geschmackes an klostermäßig gebaueten Landhäusern zu erwähnen, der jetzt in England aufkömmt. Der Landsitz des berühmten Horace Walpole, Strawberry-Hill, nahe bey Twikkenham, ist ein Muster dieser Art. — — — Aus der Bauart, den Meublen, den gemalten Fenstern und allen Verzierungen soll man schließen, es ware ein Werk aus dem dreyzehnten Jahrhundert. — - — Die Tische, die Stühle, das ganze Hausgeräth, die alten bemalten Glasscheiben scheinen wirklich aus den vorigen Jahrhunderten zu sein; alles ist mit einer sehr klugen Wahl und mit einer genauen Beobachtung des Kostüms ausgeführt, ohne bey unserem veränderten Geschmack anstößig zu seyn. — — — Allein, es ist nicht eben zu wünschen, daß Landhauser in Kloster-

Schmuckbauten und Gärten wird mit durchaus kritischen Worten zu Felde gezogen [161]). Dagegen kann das Werk als ein Symptom des erstarkten Nationalbewußtseins gewertet werden, denn deutlich spricht überall das Gefühl von der Notwendigkeit einer Loslösung aus der französischen Geschmackstyrannis. ,,Noch mehr wirkte die Gallomanie, eine sonderbare Krankheit bey unserer Nation, die einen großen Theil derselben von den Fürsten an bis zu den Krämern beherrschte, und gegen welche weder der Spott der Patrioten, noch die Denkmäler, die unser eigene Kraft und Würde beweisen, mächtig genug schienen.“ Aber auch der ,,Englische Garten“ soll nicht blindlings nachgeahmt werden, sondern — — —“ im ganzen scheint doch die angenehme Erwartung durch, daß jetzt der Geist der Nation sich auch hier einer eigenen Überlegung und Thätigkeit überlassen will, und daß wir jetzt Gärten gewinnen werden, die mit dem Gepräge des deutschen Genies bezeichnet sind“ [162]). An diese Polemik Hirschfelds gegen blinde Nachahmung schließt sich aufs treffendste Justus Mösers entzückende polemische Schilderung der englischen Gartenkrankheit an [163]), die Kritik eines Mannes, der von ganz anderer Seite sein Teil zur Kenntnis deutscher Vergangenheit beigebracht hatte und dessen Fortwirken bis in die Tage des Reichsfreiherrn von Stein zu beachten ist.

Wollen wir aber einen Blick in jene Literatur tun, die sich mit Haut und Haaren dem neuen Ideal verschreibt, so betrachten wir als Repräsentanten des Leipziger Philosophieprofessors Johann Gottfried Grohmann ,,Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten“ [164]). Seine Kupfer bezieht der Verfasser aus England und wir finden hier neben der Gartenlandschaft vor allem den Gedanken des Stilsynkretismus in einer — wenn man das Wort verwenden will — vollendeten Weise durchgedacht. Vom Blumenbeet über den Gartenzaun bis zur Kapelle kann alles

---

gestalt durch die Mode allgemein werden. Sie geben indessen zur Wiederanwendung der gothischen Architektur eine seltene Veranlassung“. Hirschfeld, a. a. O. V. S. 183. Folgt in einer Fußnote Literaturangabe der Werke von Langley, Halfpenny und Decker. Dazu die einzige exakte Musterabbildhng einer gotischen Kapelle nach Carter, builders magazin, London 1774.

[161]) ,,Man vergißt bei der Vermengung so ausländischer Bauarten, die Unschicklichkeit und den Widerspruch der Bewegungen, die dadurch in der Seele erregt werden. Man vergißt, daß Gebäude nicht bloß Gegenstände, sondern Gegenstände von einer Bedeutung und einem Charakter sein sollen, der mit dem Charakter des Landes und des Ortes besonders harmoniert“. Hirschfeld, Ausg. 1775 Bd. 1, S. 142.

[162]) Hirschfeld a. a. O. 2. Ausg. I. Bd. 1779, S. 72/73.

[163]) Justus Möser, Patriotische Phantasien, in Gesammelte Schriften, Berlin 1842. Bd. 2, S. 330 ff., ,,Das englische Gärtchen“ (1773). Eine Hausfrau schildert in einem Brief an Großmama, wie der Gemahl der Schreiberin nach dem Muster des englischen Gartens des Grafen Bentink in Scheveningen seinen Kohlgarten in einen Landschaftsgarten verwandelt. ,,Gleich dabei soll jetzt auch eine chinesische Brücke, wozu mein Mann das neueste Modell aus England erhalten. — — — Jenseits der Brücken, gerade da, wo Großmama ihre Bleichhütte war, kömmt ein allerliebster kleiner gotischer Dom zu stehen, weil mein Mann Gotherich Dom heißt. Wie ich vermute, hat er diese Idee aus dem Garten zu Stowe genommen, worin der Lord Tempel so viele Tempel angelegt hat. Der Dom wird zwar nicht viel größer werden als das Schilderhäuschen, worin der Onkel Tomy mit dem Korporal Trim (aus Tristram Shandy) die Belagerung in seinem Garten kommandierte. Kurz, ihr gutes Gärtchen, liebe Großmama, gleicht jetzt einer bezauberten Insel, worauf man alles findet, was man nicht darauf suchet und von dem, was man darauf suchet, nichts findet“.

[164]) Johann Gottfried Grohmann, Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, um Gärten und ländliche Gegenden sowohl mit geringem als auch großen Geldaufwand nach den originellsten englischen, gotischen, sinesischen Geschmacksmanieren zu verschönern und zu veredeln. Leipzig, 2. Aufl. 1797.

nach Belieben sein gotisches oder ägyptisches Gesicht haben und vielleicht mag es den Gartenfreunden noch reizvoller erschienen sein, wenn ihnen ein Gartenhäuschen vorgeführt wird, das unverkennbar die geachtete Antike mit der modernen Gotik verbinden möchte (Heft 8, T. 3). Auch begegnen wir einem „Gebäude in veredeltem gotischen Geschmacke“ (Heft 10, T. 6), dessen Veredelung offenbar in der Rundtempelform und in der Schmückung mit ägyptischen Lotoskelchkapitälen besteht. Eine vernunftgemäße Angleichung der verschiedenen Stile zur Er-

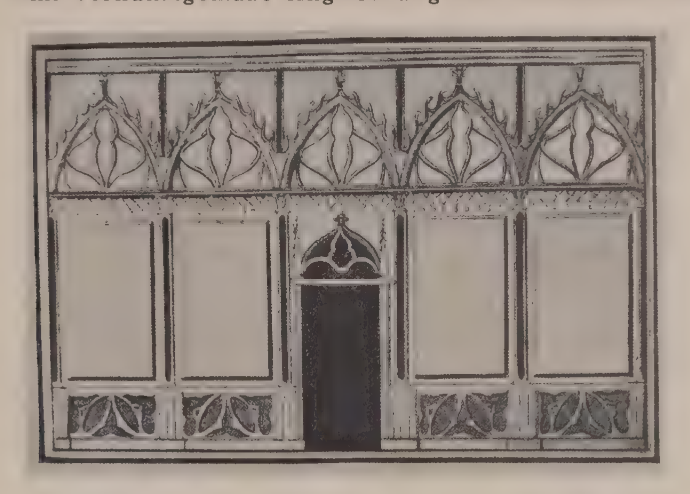


Abb. 8. Gotische Tapete aus dem „Magazin des guten Gsechmacks“ 1795.

zielung einer nicht vernunftmäßigen Stimmung ist die parodox klingende Tendenz dieser und ähnlicher zeittypischer Werke. Mit der Verwendung des Wortes „gotischer Geschmack“ ist denn auch ausgedrückt, daß es sich um einen gewissen Vollendungsgrad von Bildung handele, der eben jedem Mann von „Geschmack“ wieder zugänglich und verwendbar sein muß, während sich eine drollige „Zimmerverzierung im ägyptischen Stil“ (Heft 9, T. 1) eines so ehrenden Beiwortes nicht erfreuen darf [165]. „Geschmack“ hingegen hat eine gotische Zimmerverzierung (Abb. 8) (H. 12, T. 8), geschmückt mit einer Tapete aus Baumgeflechtverschlingungen. Diese aber wieder typischerweise nicht in freiwuchernder, sondern in symmetrischer Feldereinteilung mit einem renaissancehaften Grundgefühl dekoriert. Sonst begegnen wir auch hier, nach englisch-französischem Vorbild der Natur — Baumgeflechtgotik (Text zu T. 6, Heft 1: „Der Spitzbogen wird aus natürlicher Biegung der

[165]) „Wir sagen wohl bedächtig nicht im ägyptischen Geschmack, denn die Ägypter hatten, wie von ihnen übrig gebliebene Werke der bildenden Kunst beweisen, keinen Kunstgeschmack. Man werfe daher diesem Blatt nicht Geschmacklosigkeit vor: es würde aufhören, in ägyptischem Style zu sein, wenn man ihm diese Eigenschaft, das Krause und Bunte in jeglicher Beziehung nähme“. Die Blätter entstammen dem Magazin des guten Geschmacks. Leipzig 1795, Bd. I, Nr. 4, T. 3, wo das ägyptische Zimmer für eine Freimaurerloge empfohlen wird.

Äste gewonnen") an Gartenbänken, Bienenstöcken und Abtritthäuschen. Eine Tafel „Die verschönerte Natur" (H. 4, T. 1) stellt das Einzelne in seinen landschaftlichen Rahmen. Endlich fehlt auch nicht die Ruinenromantik mit einer zerstörten Brücke (H. 6, T. 1), wozu der erläuternde Text symptomatisch ist: „Seitdem man auf die Reize und Mannigfaltigkeiten der Natur in der Absicht aufmerksam war, sie durch die Kunst nachzuahmen, hat man auch bemerkt, wie große Vorzüge solche Gegenstände, welchen die Zeit die Spuren der Vernichtung aufdrückte, vor denen haben, die diese Spuren nicht an sich tragen. Man führt daher oft absichtlich solche Gebäude auf, welche durch den Zahn der Zeit und der Witterung gelitten zu haben scheinen. Und aus dieser Absicht liefern wir auch hier eine Brücke von 2 Bogen, deren eine durch die Gewalt der Zeit, des Wassers oder des Eises einstürzte. Um eben die Verbindung nicht zu stören, wurde statt des eingestürzten Bogens eine englische Brücke darübergelegt, welche durch einen neuen Anstrich gegen den Schein von Alter, den der steinerne Teil hat, zweckmäßig kontrastiert wird. In der Mitte der Brücke steht die Statue eines Heiligen, aus einem beliebigen Zeitalter. — Das Wasser, welches hinter diesem neuen Theile von einem Felsen herabstürzt, windet sich mühsam und schäumend durch Felsenstücke, um in mehr als einer Rücksicht den Schein vom Einsturz der Brücke zu rechtfertigen." — Nachahmung der Natur durch Kunst, Vorzüge der Vernichtung, zweckmäßiger Kontrast, die Worte sprechen durch sich selbst. Das Bild des willkürlich Naturhaften soll vorgespiegelt werden, so aber, daß weder die Logik natürlichen Geschehens in der Verkettung von Ursache und Wirkung aufgehoben wird, noch der Schauer sein „Angenehmes", der Kontrast sein „Nützliches" verliere. Man denkt an Raphael Mengs Ausspruch: „Der beste Geschmack, welcher aus dem Studieren der Natur entstehen kann, ist der mittlere, denn dieser gefällt allen Menschen" [166]). Diese mittlere Linie wird gerade an einem der scheinbar extravagantesten Züge, der Ruinenromantik sichtbar, wo in der Gegenüberstellung von schaurigem Frösteln und dem Gefühl angenehmer Geborgenheit die Empfindungen bis zu einem Grade ineinander verschliffen werden, daß man im psychologischen Sinn von einem Ausgleich der Affekte sprechen kann. Mit einer besonderen Note, der Vergleichung von Antike und Gotik, fragen Hirschfeld in der „Gartenkunst" (III. S. 114) und Krünitz in seiner Enzyklopädie [167]) nach dem Zitat Homes [168]): „Soll man gotische oder griechische Ruinen (in Gärten) anbringen? Ich glaube die ersteren, weil sie den Triumph der Zeit über die Stärke anzeigen, ein melancholischer, aber nicht unangenehmer (!) Gedanke. Griechische Ruinen bilden uns vielmehr den Triumph der Barbarei über den Geschmack ab, ein trauriger und niederschlagender Gedanke." Auch den kurhessischen Rat Casparson bewegt diese Frage und er schreibt 1799 eine Abhandlung: „Soll man Ruinen nach der gotischen oder griechischen Baukunst anlegen?" [169]). Sein Landes-

[166]) Zit. Ulrich Christoffel, Der schriftliche Nachlaß des A. R. Mengs. Basel 1918, S. 96.

[167]) Johann Georg Krünitz, Oekonomisch-technologische Encyklopädie. Berlin 1773, B. IV S. 133 ff.

[168]) Home, Grundsätze der Kritik (Übersetzung). Leipzig 1790/91. 3. Aufl., Kap. 24.

[169]) Manuskript Kassel Landesbibliothek. Zit. nach Inventar Kassel-Land, S. 306.

herr aber zog die praktischen Konsequenzen dieser Schrift und übersiedelte während des bekannten Freimaurerkonvents in Wilhelmsthal in eine bequem ausgestattete Ruine, die auf einer Insel seines Parkes lag [170]. Stieß sich hier die Phantasie immer noch an den Fesseln des Raumes, so mochte man getrost zum „Gotischen Roman" greifen, von denen der Landgraf von Hessen einen ganzen Bücherschrank besaß, um mit Hilfe der Radcliffe oder des Herrn Christian Spieß alle Schauder vergessener Turmverließe und dort schmachtender Gefangenen zu genießen. Schließlich konnte auch das Drama nicht zurückstehen und von Gerstenbergs „Ugolino" bis Babos „Otto von Wittelsbach" und Schillers „Räubern" hallte die Bühne von Kettengeklirr [171]. Wenn uns hier der Ungeschmack in mittelalterlicher Drapierung aufs Schlimmste entgegenstarrt, das Kostüm vermochte doch auch den zartesten, liebenswertesten Geist einer beruhigten Naturnähe und Frömmigkeit zu umhüllen, wie er uns aus der still anmutigen Dorfkirche von Paretz (1797) und am herlichsten aus Goethes „Wahlverwandtschaften" anspricht.

Der Inhalt einer Zeit hat unendliche Spannweite der Möglichkeiten, der Ausdruck bindet sich schon an die Gesetze des Stils, die Mode, das Kostüm ist eindeutig festgelegt. Das gotische Kostüm beginnt jetzt hoffähig zu werden — der Herzog von Sachsen-Meinigen läßt sich durch Jagemann im Barett und altdeutschem Rock malen [172] — der Geist hat noch manches nachzuholen, um aus der Verkleidung ein Kleid zu gewinnen, das nicht nur zum Mummenschanz getragen wird. Die Generation der „Romantischen Schule" erfüllt diese Aufgabe.

Grohmann, Leipziger Philosophieprofessor, leitet die sensualistische Gartengotik noch bis in die ersten Jahre des neuen Jahrhunderts mit seinen Vorlageblättern über, zeigt sich aber andererseits in der späteren Publikation „Bruchstücke der gotischen Baukunst" (1799) vom neuen Geist der Dankmälerforschung schon beeinflußt. Dies künstlerisch und wissenschaftlich wahrlich armselige Werk gehört doch neben der prachtvollen Marienburg-Publikation Gilly-Frick's zu den ersten, die heimische Bauten der Gotik vorführen. Neben Details nach Langley (!) und mancherlei aus englischen Büchern entnommenen Einzelheiten, findet sich auch ein unglaublicher Stich, der den Naumburger Dom darstellen soll und dessen Zeichner und Stecher, Herr Frosch, noch den Mut hat, sich zu nennen. Eine Fülle der komischsten Bemerkungen begleiten die Stiche, die es ebenfalls nicht an Absurditäten fehlen lassen. Im übrigen will der Verfasser kein Werk wie das Langleysche schaffen, „da er so aufrichtig ist, zu bekennen, daß ihm die Gesetze, welche die gotischen Baukünstler bei der Ausführung ihrer bewunderungswürdigen Werke befolgten, nicht bekannt genug sind — ein Zustand, in welchem sich unsere Baumeister mit ihm zugleich befinden — und er es für ein eitles Unternehmen hält, gewisse Säulenordnungen im gotischen Stil, wie Langley es tat,

---

[170]) Inventar Kassel-Land S. 343.

[171]) Es sei darauf hingewiesen, daß gerade das Ritterschauspiel in Deutschland dem „gothic taste" in England sehr nahe gestanden sein muß. Darauf deutet außer der evidenten Ähnlichkeit in der Art der Menschen- und Milieuschilderung die Tatsache, daß Walter Scott sich 1796 an die Übertragung von Babos „Otto von Wittelsbach" und 1797 an die von Meiers „Wolfired von Dromberg" wagte.

[172]) Abb. in Erinnerungen der Luise Seidler. Berlin 1922, S. 64.

oder zu tun glaubte, zu erfinden". Wenn Grohmann auch noch unbekümmert aus der immerhin in ihrer Weise gründlichen Arbeit Langleys entlehnt, so spricht aus den letzten Zeilen doch schon der Stolz eines sich als fortgeschritten empfindenden, historisch-erfahreneren Autors.

An dieser Stelle ist es nötig auch kurz darauf zu verweisen, daß im Umkreis der sächischen Kunstfreunde, zu denen eben Grohmann zählt, die Verbindung zwischen Kunstgewerbe und der englisch-sentimentalischen Neugotik geschaffen wird. Den zweiten Band des Magazins für Freunde des guten Geschmacks (Leipzig 1796) ziert ein Titelkupfer von Schuricht, das im Medaillon, von Genien getragen, den sächsischen Hofmarschall von Racknitz zeigt. Seine „Darstellung und Geschichte des Geschmacks in Beziehung auf die innere Ausführung der Zimmer und der Architektur" (Leipzig 1796) hat schon bald nach ihrem Erscheinen einen merkbaren Einfluß auf Dekorationen und Verzierungskünste gehabt, und durch sie wird er deutsche Nachahmungssucht von der schimpflichen Abhängigkeit von dem Auslande befreien und uns auch hierin selber erfinden und denken lehren, meint der Begleittext. Tatsächlich wird hier ein wichtiges Verbreitungszentrum für den feingliedrigen Dekorations- und Möbelgeschmack zu suchen sein, der nicht zuletzt aus dem Reservoir Chippendalescher Entwürfe gespeist ist. Das im einzelnen zu untersuchen kommt uns nicht zu. Aber wenn Meusel in seinen Miscelaneen [173]) darauf aufmerksam macht, daß wir jetzt auch Zimmerverzierungen in gotischem Geschmack bereits aufzuweisen hätten, so wird diese Tatsache zum Teil auf die Einflußsphäre von Racknitz zurückgeführt werden müssen. Die meisten Vorlagen wandern von dort in das „Magazin des guten Geschmackes", woraus dann Grohmann einige seiner Anleihen zieht. Ein ungemein fein entwickelter Sinn für das Verhältnis von Grundfläche und Ornament und die wenn auch kraftlose so doch äußerst elegante Profillinie des Möbelstils kommt auch den im Verhältnis zu modernen oder antiken Entwürfen dort ziemlich seltenen gotischen Entwürfen zu gute. Von einer historischen Erfassung kann jedoch gar keine Rede sein, das verhindert schon die überall spürbare Vernunftästhetik. Deswegen kann auch getrost unter den Grabdenkmalen ein Entwurf erscheinen, von dem es heißt „Nr. 1 ist eine vielleicht nicht unglückliche Zusammenstellung aus griechischem und gotischem, Stil" [174]). Dargestellt ein antiker Sockel mit einer Urne darauf, die mit Kielbogen. Kreuzblume und Zinnen verziert ist. Dazu paßt es denn ausgezeichnet, daß im Magazin von 1797 Bruchstücke aus Reptons „Skizzen für landschaftliche Gartenkunst" abgedruckt werden [175]), an denen die Gotikdefinition nach dem „horicontale and perpendicular style" vorgenommen wird. „Perpendicular" heißen alle sarazenischen, sächsischen, normännischen, gotischen und elisabethanischen Baulichkeiten, „horicontale" alle Gebäude „seit Einführung der regelmäßigen Architektur". Im chinesischen Stil jedoch existiert eine dritte Art, wo weder das eine noch das andere maßgebend ist. „Die beiden verschiedenen Arten der Baukunst könnte man vielleicht dadurch unterscheiden, daß man die eine schlechtweg die gotische oder die alte und die andere die griechische oder

---

[173]) Meusel, Neue Miscellaneen 1798, 8. Stück, S. 1061.

[174]) 1795 Nr. 4, T. 2.

[175]) Bd. III. 1797. H. 1.

die neuere nennt; aber es ist nicht der Stil oder das Alter, was den Charakter notwendig bestimmt, sondern das Übergewicht der horizontalen oder perpendikularen Linie."

Jedenfalls kann das „Magazin des guten Geschmacks" als ein Musterbuch für den Stil neogotischen Kunstgewerbes um 1800 angesehen werden, deren ausgeführte Stücke wenig beachtet und meist schwer sichtbar aufgestellt sind (z. B. Dessau, fürstliches Schloß, III. Etage, Wörlitz Gotisches Haus). Einzelheiten, wie etwa der obeliskengeschmückte Türsturz im Entwurf zu einer gotischen Wandverkleidung (bei Grohmann ebenfalls abgebildet (T. 3, Heft 8) findet man in ganz ähnlicher Form an den Türen der vier an den Wörlitzer Rittersaal anschließenden Kabinette. Es unterliegt auch wohl ohne dies Beispiel gar keinem Zweifel, daß die weit verbreitete und oft erwähnte Zeitschrift ihr Teil zur Rezeption neogotischer Phantasieformen beigetragen hat. Wie sehr sie sich aber mit der englischen Geisteswelt und damit dieser Frühstufe der neogotischen Rezeption verbunden zeigt, darauf weist, daß der ganze dritte Band des Magazins der empfindsamen Gartenarchitektur gewidmet ist, worunter sich denn auch die meisten Entwürfe in gotischer Bauart finden.

Während also in Deutschland die englische sentimentalische Gartengotik noch in den 90er Jahren ihren literarischen und praktischen Niederschlag findet, bereitet sich zu gleicher Zeit in beiden Ländern schon eine Weiterbildung derselben vor. Als Deutschland Gillys Publikationen empfängt, hat England ebenfalls schon Werke über die Gotik mit historischer Grundlage aufzuweisen.

Die Ablösung der sentimentalischen Neugotik durch eine romantisch-historische ist eigentlich in Deutschland praktisch kaum verwirklicht worden. Sie liegt größtenteils in den Skizzen Schinkels und in der zeitgenössischen Malerei als geträumte Architektur vor. Statt dessen findet die Neugotik ihren nächsten Bauausdruck erst wieder in der historischen Restaurationsgotik. In England wie in Frankreich tritt die Romantik später ein, findet dafür aber in England auch eine bauliche Gestaltung. Die Übergangsfiguren Wyatts, Nashs und Brittons und die ungemein fesselnde Gestalt des Apologeten christlicher Architektur, Augustus Pugin (1812—1852), des Beraters Barry's beim Bau des Parlamentes, seien hier nur erwähnt. Sie liegen schon außerhalb der uns gestellten Betrachtung.

Die englische Richtung hat im ganzen gesehen, weniger der Kunsttheorie Beiträge geliefert, als bestimmend auf die Architekturpraxis eingewirkt. In ihrem Einfluß liegen jugendliche Kräfte beschlossen.

— Wir erinnern uns, daß sich der Aufbau IV unserer Arbeit durch die Gesichtspunkte ergab, die die Meyer-Docensche Auseinandersetzung über die Entstehung der „neudeutsch religiös patriotischen Kunst" lieferte. Meyer machte die italienischen Primitivenentdeckung verantwortlich, Docen verwies demgegenuber auf die literarisch durch Herder eingeleitete und gestützte nationale Bewegung. Nun mag es schon aufgefallen sein, daß die Namen der eigentlichen Träger der deutschen Geistesgeschichte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bisher so gut wie gar nicht genannt wurden. Dies ist kein Zufall, denn ihre Einstellung zur Gotik ist weder aus der englisch-sensualistischen Richtung, noch aus der französisch-rationalistischen zu erklären. Abgesehen davon, daß sie Gestalten von schöpferischer Eigenbestimmung sind, verknüpfen sich

ihre Erscheinungen nicht nur mit dem bisher ausschließlich behandelten Architekturproblem. Auch zählt ihre Wirkung auf die bildende Kunst nachhaltig erst für die junge Generation der „Romantischen Schule" und ihres Umkreises. Deshalb konnte Kuhn auch seine knappe, aber inhaltsreiche Arbeit über dies Thema gerade an die Gestalt des jungen Cornelius anknüpfen (s. Anm. 4). Seine Zusammenstellung des nationalen Erwachens in diesem Zeitpunkt macht zwar eine neuerliche Arbeit unnötig, zumal, da ja Docen hier auch schon vorgearbeit hat, erfordert aber Ergänzungen und ein stärkeres Einbeziehen dieses Problems in die speziell kunsthistorischen Fragestellungen.

Der Streit Meyer-Docen muß nämlich doch wohl dahin aufgelöst werden, daß sowohl die italienische Primitiventdeckung (oder wenigstens ihre Rezeption durch die Künstlerschaft) als auch die auf mittelalterliche Kunstschöpfungen eingestellte Nationalbewegung auf einem und demselben Grundgefühl basieren. D a b e i h a t d i e i t a l i e n i s c h e Q u a t t r o c e n t o m a l e r e i (u n t e r E i n b e z i e h u n g R a f f a e l s) n a c h h a l t i g e r d i e F o r m a u f f a s s u n g d e r M a l e r e i b e s t i m m t, d i e N a t i o n a l b e w e g u n g m e h r d i e g e i s t i g e n I n h a l t e u m g e f o r m t. Verbindung zwischen den beiden Regionen liefert dann in der Romantik der Katholizismus. Dieser gemeinsame Grundgeist im 18. Jahrhundert aber ist in der „irrationalistischen Kunstauffassung" [176]) zu suchen. An Stelle der aus Vernunft erzeugten Form, die nur durch Vernunft erkannt wird, tritt das Kunstwerk als Naturorganismus, dessen Geheimnis nicht durch Verstandeskritik, sondern durch Hingabe an den Gegenstand, durch „Kunstfrömmigkeit" erfaßt wird. In der Kunsttheorie tritt die Verschiebung des Schwerpunktes von der Psychologie des Kunstgenusses nach der Psychologie des schöpferischen, genialischen Menschen hin ein und der Wert seiner Schöpfungen kann nur mit dem Satze ermittelt werden: „Diese karacteristische Kunst ist nun die einzig wahre" [177]). Wenn der Vernunft alle Kunstzonen aller Nationen gleichermaßen untertan sind, so erscheint als der Ausdruck der „originalen" Kunst die Nation und das Volk. Steigerung der subjektiven Gefühlsmächte, Organismusgedanke, Künstlerkult und Nationalgefühl bilden die Merkmale einer solchen irrationalistischen Kunstauffassung, die sich in diesem besonderen historischen Fall um die Mitte des 18. Jahrhunderts aussprechen und nach einer zeitweiligen Verdunkelung durch die universale Weltanschauung Goethes in der Geistesweit der „Romantischen Schule" ihre höchste Entfaltung erleben. Man vermöchte nach diesen Gesichtspunkten geradezu eine Analyse der Wackenroderschen „Herzensergießungen" vornehmen.

Auch das Ringen der romantischen Geister um eine historisch getreue und vor allem aber bildende Einsicht in das Wesen mittelalterlicher Kultur und Religiosität (für unsern Fall in das Wesen mittelalterlicher bildender Kunst) kann nur (soweit nicht der rationalistisch-sentimentalische englische Einfluß in Frage kommt, und das tut er in weitgehendstem Maße) aus diesen Voraussetzungen verstanden werden. Die italienische Primitivenentdeckungen und die Äußerungen einer national-charakterischen Kunsteinstellung treten ungefähr gleichzeitig auf, werden beide für die bildende

---

[176]) Hierzu besonders A. Korff, Geist der Goethezeit. Leipzig 1923, Bd. I, Kap. 3.

[177]) Goethe, Von deutscher Baukunst, a. a. O.

Kunst jedoch erst ein Menschenalter später von Wirksamkeit, weisen aber andererseits nicht zu übersehenden Unterschied auf. Herder hat seine Kunstauffasssung mit dem vollen Bewußtsein eines Neuerers vertreten und der Ton prophetischen Berufungsglaubens fehlt nicht bei seinem Landsmann, dem „nordischen Magus". Die italienische Primitivenentdeckung [178]), (der später dann die Entdeckung der deutschen und niederländischen Primitiven folgt) wurde von ihren Erforschern vollzogen ohne ein Gefühl von der Tragweite ihres Tuns zu haben. Bei diesen Entdeckern ist es zum großen Teil nur die Finderfreude des italienfrohen Archäologen, der seinen Schatz allerdings vor einer geistig (nicht künstlerisch) darauf vorbereiteten jungen Generation ausbreitete.

Wenn also für die Formensprache der sich primitivisch gebenden Nazarener auch die Entdeckung des Quattrocento von größter Bedeutung ist, zu unserem speziellen Problem führt näher das Wachsen der nationaldeutschen Bewegung. Doch auch hier können die Tatsachen nicht einfach in das enge Bett einer Fragestellung gezwängt werden. Dazu ist der Gegenstand zu komplex. Denn auf die Frage: Was hat die deutsche Nationalbewegung für die bildende Kunst und speziell für die Entdeckung des Mittelalters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geleistet, kann — wenn man von den sichtbaren Denkmälern ausgeht — eine fast negative Antwort gegeben werden. Die erste Tat ist vielmehr auch hier eine mehr literarische: Das Dogma von dem „absolut Schönen" und seiner einzigen Offenbarung in der antiken Welt wurde gebrochen. Es geschieht dies durch eine neue Einsicht in das Wesen des schöpferischen Aktes und mit Sinnfälligkeit taucht jetzt der Vergleich zwischen Künstler und Naturgebilde (nicht Vernunftwesen) auf. „Man kann von einem Originale sagen, daß es etwas von der Natur der Pflanzen an sich habe; es schießt selbst aus der lebenden Wurzel des Genies aus; es wachset selbt, es wird nicht durch die Kunst getrieben." [179]) (Kunst ist hier gleich erlernbarem Können.) Man lese was demgegenüber Milizia über die „Erziehung eines Architekten" zu sagen weiß. Durch Young und Hamann mit der Lehre vom „genialen Individuum" bekannt gemacht, weitet sich bei Herder auf der Basis einer drangvoll reichen Persönlichkeit diese Einsicht in die vom Wesen der Volksindividualität aus. „Volk" bis in die Zeit des jungen Herder identisch mit „Pöbel" [180]), wird jetzt der Träger der schöpferischen Mächte von Sprache, Volkssitte und Kunst, die aus dem Boden der Landschaft emportreiben. Mit dieser Werterhöhung des Wortes „Volk" geht zusammen das Auftauchen der Bezeichnung der „Deutschheit", als eines nationalen Wertes. So konnte Wieland in seinem Aufsatze über „Deutschen Patriotismus" erzählen: „In meiner Kindheit wurde mir zwar von allerley Pflichten vorgesagt, aber von der Pflicht ein deutscher Patriot zu seyn, war damahls so wenig die Rede,

---

[178]) C. von Klenze, The interpretation of Italy during the last two centurys, in The decennial publications. 2. Serie, Bd. 17, Chicago 1907. Ders., The growth of interest in the early Italian masters in Modern philology, Bd. IV, 1906. — Friedrich Noack, Deutsches Leben in Rom, 1907. — O. Harnack. Deutsches Küntslerleben in Rom, Weimar, 1896.

[179]) Edward Youngs Gedanken über die Originalwerke (1760), in Kleine Texte für theol. und philolog. Vorles. 1910, S. 10.

[180]) Erwin Kircher, Volkslied und Volkspoesie in der Sturm- und Drangzeit, Ztschr. f. deutsch. Wortkunde Bd. IV.

daß ich mich nicht entsinnen kann, das Wort deutsch (Deutschheit war noch ein völlig unbekanntes Wort) jemahls ehrenhalber nennen gehört zu haben"[131]). Beim Durchlesen dieses Aufsatzes wird einem aber nicht der Ton versteckter Ironie entgehen, mit dem Wieland sich bemüht „auch ein deutscher Patriot zu werden". Schon wird „Nationalgefühl" für gebildete Geister durch seine Tendenz zum Bramarbasieren verdächtig. Jene für Wieland so unbehaglichen Patrioten sind die „Deutschtümler" und „Barditen", bei denen es wiederum nicht an kleinen Geschmacksunterschieden fehlt. Die Bewegung kann aber gerade für unsere Fragestellung nicht übersehen werden, weil seltsamerweise eben hier die einzige sichtbare Anknüpfung der zeitgenössischen Malerei an die neuen nationalen und mittelalterlichen Tendenzen stattfindet. Ausgangspunkt der Nordlandspoesie, die dann bald immer bestimmtere nationale Töne findet, ist ja wiederum England mit den Ossianfälschungen des Macpherson. Im Sentiment dem englischen Gartengeist in manchem verwandt, aber sich genialischer und geheimnisvoller, im Affekt einen Grad stärker gebend als die Park- und Gartenträumer. Zeitlich erstreckt sich diese Bewegung, von den Jahren 1766, da „Ringulf der Barde" zu singen begann und der „Skalde" seine Gedichte erscheinen ließ[132]), bis zum Ausgang des Jahrhunderts. Aber gerade die Männer, denen damals ein brennendes Deutschtumerlebnis zuteil war, verhehlten nicht ihr Mißfallen[133]) und das historisch scharfsinnige, wenn auch parteiisch gefärbte Urteil Eichendorffs lautet hierüber: „So rächte es sich, daß Klopstock, die große Vergangenheit und alte nationalen Erinnerungen verschmähend, den Patriotismus unmittelbar an ein ideales Urvaterland anknüpfen wollte"[134]). Gerade dies „ideale Urvaterland" aber ist es gewesen, dem die als vornehmste Kunstgattung eingesetzte Historienmalerei sich zuwandte. Dieser Motivwechsel ist wiederum mehr ein ikonographischer Vorgang als eine veränderte geistige Einstellung, mehr eine Veränderung in der Stoffwahl, welche die barocke Pathetik in eine larmoyante Gefühlsweichheit mildert. Stilistisch vollzieht sich bei den Historienbildern der Angelika Kauffmann, der Füger und Tischbein kein Umschwung und auf der Suche nach einer formal veränderten Malerei der „Sturm und Drangzeit", die etwas von dem neuen „Geniewesen" verriete, (denn alle diese Maler standen in persönlicher Beziehung zu den „Originalgenies"), ist man bisher ohne Resultate geblieben. Einzig in der Graphik, in den Tierstudien (meist Säue und Ziegenböcke) des Maler Müller vermag man ein Zusammengehen von Stoffwahl und stilistischem Ausdruck festzustellen, die sich beide in betontem Realismus (darin seinen pfälzischen Idyll-Dichtungen verwandt) an Brouwer, Ostade und Wouwermann anschließen und ebenso wie die radierten Tierstudien Wilhelm Tischbeins der Formensprache des Klassizismus völlig ferne stehen. Viel eher kann man von Müllers Radie-

---

[131]) Wieland, Über deutschen Patriotismus in Aufsätze über die französische Revolution 1793. Ges. Werke. 29. Bd. Leipzig 1797, S. 471 ff.

[132]) K. Friedr. Kretschmann, Ringulf der Barde. Leipzig 1769. H. W. von Gerstenberg, Gedichte eines Skalden. Kopenhagen 1766.

[133]) Goethe, „Nun wünschten wir als Freunde des wahren Gefühls, daß diese Minnesprache nicht für uns werde, was das Bardenwesen war, bloße Dekoration und Mythologie . . . .". Zit. J. Korner, Germanische Renaissance. München 1912, S. 29.

[134]) Eichendorff a. a. O. S. 243.

rungen ihrer Technik nach einen Weg zu Tiepolos „Scherzi di Fantasia" finden. Der Zeichnungsstrich ist nicht die abstrahierende Zusammenziehung mehrerer Beobachtungen zu dem „fruchtbarsten Moment", sondern momentane Impression, aus zufälligem Natureindruck und zufälliger Temperamentslage beim Künstler zusammengesetzt. Vor allem aber muß hier Heinrich Füßli genannt werden, von Lavater neben Shakespeare und Goethe gestellt, von Karl August als den „einzigen jetzt lebenden Maler gepriesen, der zu erfinden und zu dichten versteht" [185]), dessen Michelangelesker Manierismus in Verbindung mit einer typischen Wendung ins Satanisch-Groteske deutlich die neuen Genietendenzen verrät. Es nimmt bei dieser Richtung nicht Wunder, daß Füßli sich später mehrfach sagenhaften Stoffen der Geschichte zuwendet [186]). Nicht uninteressant ist es, daß gerade dieser Shakespeare-Michelangelo Manierismus von einem Lexikographen als „Gotische Methode" bezeichnet wird [187]). Trotz alle dem verrät die Malerei dieser Männer doch recht wenig von „gotischer Methode". Sie ist völlig eklektisch — wie das die Lehre eines Mengs ausdrücklich sanktioniert — drapiert mit Gliedermann und feuchten Tüchern, und entlehnt ihre Motive aus dem ganzen Schatze antiker Plastik und italienischer Malerei.

Trotzdem sind diese Versuche wegen des Momentes der Motivwahl für uns nicht zu übersehen und in der Person Wilhelm Tischbeins finden wir einen Künstler, dem die romantische Geisteswelt eine späte Nachblüte dessen entlockte, wofür die Zeitgenossen seiner Jugendjahre noch nicht reif gewesen waren. Die zweibändige Veröffentlichung seiner Briefe [188]) und die ausgezeichnete Tischbein-Biographie Franz Landbergers [189]) geben ein deutliches Bild seiner Gestalt. Als Künstler bedeutete er nicht allzuviel, ja es fehlt seiner unsicheren Natur gerade das zwar traditionelle aber sichere ästhetische Feingefühl der Kauffmann und Fügers, dafür ist er für die Entwicklungsgeschichte des Geschmacks von nicht zu übersehender Bedeutung. Auch daß er, der für Dürer eine ungewöhnliche Verehrung bekundete, zu den Entdeckern italienischer Primitivenmalerei gehörte [190]), zeigt an, daß der Kunststreit Meyer-Docen über die Väter der nazarenischen Malerei ein müßiges Beginnen war, weil in der Übersetzung des Nibelungenliedes durch Bodmer derselbe erwachende Sinn für das Ursprüngliche und Primitive zum Ausdruck kam, wie in der Entdeckung eines Masaccio. Das hat Tischbein selber ausgesprochen: „In diesen Bildern, deren man noch so viele in den alten Kirchen Italiens findet und die in mancher Hinsicht mit den altdeutschen Bildern in Verbindung stehen (!), gewahrt man das echte, stille, gemüt-

---

185) Zit. Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts, 3. Teil, Bd. III, 2. Buch, S. 459. Ferner auch Herder an Lavater Juni 1774: Vergleich mit Goethe. Aus Herders Nachlaß 1857, Bd. II, S. 81.

186) 1806 „Ugolino im Hungerturm", 1807 „Kriemhild mit dem Haupt Gunthers vor Hagen" (Entwurf 1805), 1814 „Siegelind" usw. nach Thieme-Becker.

187) Füßlis Künstlerlexikon, Zürich 1774. Über James Durnos Falstaff-Illustrationen. Zit. Harnack S. 80.

188) Aus meinem Leben, herausgeg. von Dr. Schiller. 2 Bände. Braunschweig 1861.

189) Franz Landsberger, Wilhelm Tischbein. Leipzig 1908.

190) Als solcher eigens in des „Kunst-Meyers" Streitschrift erwähnt. H. Meyer, Kleine Schriften zur Kunst, in Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Heilbronn 1886, Bd. 25, S. 101.

liche Leben edler Wesen ohne heftige Bewegung und ohne malerischen Prunk; und deshalb ließ ich mirs besonders angelegen sein, solche fleißig zu studieren". Fast meint man Overbeck reden zu hören. Und dann schließt der Absatz: „Da mich aber dabei immer der Wunsch beseelte, Bilder zu fertigen, die meine guten Landsleute interessieren könnten, so suchte ich mir Gegenstände aus der deutschen Geschichte und zeichnete verschiedene Entwürfe"[191]). Diese Gegenstände waren allerdings historisch genommen äußerst interessante, denn es sind m. W. die ersten retrospektiven Darstellungen zur deutschen Geschichte seit den Tagen der Renaissance. Die Landsleute kümmerten sich jedoch so wenig um seinen „Konradin", daß er bald die „Gegenstände aus der deutschen Geschichte wieder fallen ließ"[192]). Der Anstoß zu diesen Gegenständen kann ihm inhaltlich aus dem Lavater-Bodmerschen Kreise in Zürich[193]), kam ihm formal aus der englischen eben erstehenden Historienmalerei der Reynolds und West. Schon auf seiner ersten Reise nach Italien im Oktober 1779 machte Tischbein (gleich einem Herder, Carstens und Wackenroder) in Nürnberg Halt, um Dürers Werke kennen zu lernen. Landsberger meint, daß ihm hiezu Goethes „Von deutscher Baukunst" angeregt haben könnte, aber so ungewöhnlich — wie der Biograph annimmt — war diese Dürerbewunderung und das Interesse für Nürnberg in diesem Zeitpunkt nicht mehr. In München kopierte er Dürers „Apostel". Der entscheidende Einfluß fällt in das Jahr 1781/82, da Tischbein im Kreise Lavaters zu Zürich weilt. Dort erfährt er die Lehre von den charakteristischen Porträts, dort sieht er Lavaters Dürersammlung, dort kommt er mit den Dichtern und Philologen Bodmer und Breitinger zusammen und lernt den republikanischen Nationalstolz seiner Schweizer Freunde kennen. Im Zusammenhang mit diesen Tendenzen hatte 1776 der Bildhauer Trippel, der idealisierende Verherrlicher Goethes, eine Statue „Wilhelm Tell mit seinem Knaben" modelliert. So taucht auch in ihm der seiner Zeit so fremde Gedanke auf, von dem und seinen Folgen er an J. H. Merck berichtet: „Über die deutsche Geschichte hatte ich einen großen Zank mit den Künstlern. Die wollten mir nicht gestehen, daß sie nicht so gut zu mahlen sei, als die römische, und ich glaube, in der deutschen sind ebenso große und edle Vorfälle als in jener, nur unbekannter, und die alte deutsche Kleidung wird eben soviel Effekt machen als die römische und vielleicht noch mehr (Lachen Sie nicht, ich will es nicht allein sagen, sondern eine Probe machen); als aus Goethes „Götz" könnte man viele schöne Bilder machen und wir Deutsche

---

[191]) Landsberger a. a. O. S. 55.

[192]) H. Meyer, Entwurf zu einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Cotta, 1805. S. 309.

[193]) Klaiber nennt in seiner Ausgabe des St. Palaye, histoire des troubadours Nürnberg 1786 1791 folgende Werke der mittelalterlichen Dichtung, die neu ediert vorliegen und bei deren Erscheinen dem Züricher Kreise der Hauptanteil zufällt. Manessische Liedersammlung. Zürich 1748 (Proben). Percival, Zürich 1753. Minnesänger, Zürich 1760. Chriemhildens Rache, Zürich 1775. Der Nibelungen Liet. Ein Rittergedicht aus dem 13. u. 14. Jhdt. Berlin 1782 ed. Chr. H. Müller. De poetis Alsatiae mediaevi. Straßburg 1786, ed. Oberlin. Iwain. Wien 1786 ed. Michaelis. Dazu erganzend Bodmer, Charakter der deutschen Gedichte, Zürich 1734. Derselbe, Conradin v. Schwaben. Schauspiel. Carlsruhe 1771. Zu dem Thema im allgemeinen: Rud. Sokolowsky, Der altdeutsche Minnesang im Zeitalter der Klassiker. Dortmund 1906.

sind sowohl verpflichtet als die Engländer, die ihre Geschichte jetzt mahlen“ [194]). Neben Lavater und seiner Geisteswelt, neben seinen Dürerschätzen ist es, wie man aus dem vorigen Zitat entnimmt, also Goethe, der die Gedanken Tischbeins anregt. Es folgen die ersten Studien zu Szenen aus der Schweizer Geschichte, bis nach etlichen Hin- und Herschreibereien und Skizzen das Bild „Goetz und der gefangene Weislingen“ als Geburtstagsgeschenk Karl Augusts an Goethe entsteht. Die Detailstudien werden im Züricher Zeughaus vorgenommen, in den Köpfen die Regeln Lavaterscher Physiognomik verwendet, in der Komposition eine schüchterne Zusammenreihung außerhalb des üblichen Kompositionsschemas versucht. Das entscheidende Werk sollte nach seiner Meinung aber das Bild werden, das er 1783 in Rom begann, zu dem aus der Züricher Zeit schon eine Skizze vorlag: „Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen beim Schachspiel ihr Todesurteil“ (Museum Gotha). Die Kerker erfreuten sich ob ihrer Möglichkeit, Mitleid im Gefühl mit grausigen Szenen in der Darstellung zu verbinden, in diesen Jahrzehnten ja einer besonderen Schätzung und Landsberger erinnert mit Recht an Reynolds „Ugolino im Hungerturm“ von 1773, das eine auffallende Verwandtschaft mit Tischbeins Bild zeigt. Ob Tischbein das Werk vielleicht durch einen Stich gekannt hat, vermag ich nicht festzustellen, aber im allgemeinen muß der Einfluß von Reynolds durch seine Akademiereden und die im Zusammenhang damit als Demonstrationen dienenden Historienbilder gerade auf die römische Künstlerschaft als recht bedeutend angenommen werden. Tischbein wählt die Szene, um dadurch Gelegenheit zu finden, statt idealischer natürliche Gesichter zu malen und beginnt daher mit den Köpfen zuerst. Dieser Zug nach dem Nationalen und Charakteristischen hin erfährt jedoch seine Umbiegung durch die Lehren des Mengsischen Eklektizismus, die ihn zu den seltsamsten Verirrungen führen, und so geben sich Raffael und spätantike Plastik auf der Leinwand ein Stelldichein. Aber gerade diese Momente, verbunden mit dem rührenden Inhalt sind es, die in Rom und Deutschland ein kurzdauerndes aber starkes Gefallen hervorrufen. Der Herzog von Gotha erhielt das Original, drei Liebhaber mußten sich mit Kopien begnügen. Weiteres ist in der sorgfältigen Zusammenstellung Landsbergers nachzulesen, die nur seltsamerweise vergißt, die mir wahrscheinlichste direkte Quelle für die Entstehung des Bildes zu nennen, Bodmers dramatisches Gedicht „Konradin von Schwaben“ (Karlsruhe 1771). Das unternommene Wagnis Tischbeins blieb in seinen Anfangskeimen stecken; nicht nur, daß das Publikum mit seinem erhofften Interesse sich nicht einstellte, Tischbein, der in unseren Kunstgeschichten nur als Klassizist figuriert, erlag auf italienischem Boden den antikisierenden Tendenzen und das geplante Lutherbild gelangte nicht mehr zur Ausführung. In dem Meyer-Goetheschen Aufsatz „Winkelmann und sein Jahrhundert“ werden die tieferen Gründe für das Fiasko nach der Meinung des Weimaraner Kreises angeführt „der bedingte Zweck deutschpatriotischer Darstellungen“ konnte nicht erreicht werden, denn die Entdeckung der naiven Einfalt der Frühitaliener vermochte für die praktische Kunst-

---

[194]) J. H. Merck, Schriften und Briefe, herausgeg. von K. Wolff. Leipzig 1909. 2. Bd., S. 185.



Abb. 9. Wilhelm Tischbein, Mädchenbildnis 1822. Hamburg, Kunsthalle.

übung nicht das an „geforderter schöner Form, edlem Charakter und gebildetem Geschmack" herzugeben, was man von dem modernen Künstler erfordere [195]). Die „Konvenienz" war eben nicht erfüllt.

---

[195]) Zit. Füßli, Allgem. Küstlerlexikon. II. Teil, 9. Abschn. Zürich 1816. S. 1004.

Doch Tischbeins Zeit sollte noch einmal kommen, geradeso wie für Goethe erfüllte die Romantik ihm seine frühen Tendenzen und zwang ihn erneut in die längst verlassenen Geleise. Um 1800 gründete er in Göttingen, das erste Jahr wieder in Deutschland, eine „Zeichenakademie für Damen" und dort im Kreise des Fiorillo lernt er A. W. Schlegel und die Brüder Riepenhausen kennen, denen wir die erste radierte Folge zu einem Legendenstoff „Genoveva" (1800) verdanken. Dort mag er zuerst dem romantischen Geiste einer neuen Generation gegenübergetreten sein, der ihm später durch den Verkehr mit Runge eine nachhaltige Auffrischung seiner Kunst gebracht hat. Jedenfalls gehört Tischbein zu den entwicklungsgeschichtlich so wichtigen Gestalten, die den „Sturm und Drang" mit der Frühromantik verbinden. Deutlicher als alle Worte belegt dies das Mädchenbild der Hamburger Kunsthalle von 1822 (Abb. 9), in der wir etwas vom Geist der Goetheschen „Ottilie" zu sehen glauben. Die Spirale erreicht im höhergeschraubten Ringe die nämliche Stelle ein zweites Mal.

Eine nirgends recht einzureihende Gestalt, am besten vielleicht noch unter die Antiquare und Liebhaber zu zählen, begegnet uns in dem Freiburger Maler Joseph Markus Hermann (1732–1811), einem völlig ungewöhnlichen Nachahmer spätmittelalterlicher Kunst, dessen Name in der modernen Kunstgeschichtsschreibung nicht mehr zu finden ist [196].

Sein Lebens- und künstlerisches Temperament – so schließt man aus seinem Selbstporträt (Schweitzer, Fig. 12) und aus einigen Lebensdaten – steht den bürgerlichen niederländischen Kleinmeistern in der Art des Dou nahe, einen Zug, den er mit einer großen Schar von Malern des ausgehenden 18. Jahrhunderts (wie z. B. Juncker und Edlinger) teilt. Sein Geschmack richtet sich – wie Fußli das ausdrückt — auf die „mittlere Zeit" und er selbst stellt sich in einem Selbstbildnis in Frührenaissancetracht mit Barett und aufgeschlitzten Ärmeln vor. Er hat nie das Malen gelernt, aber durch das Studium des heimischen Baldung Altares im Münster und Holbeinischer und Dürerscher Kupferstiche erwirbt er sich seine Technik. Eine ungemeine Sorgfalt wird auf die Kreidegrundierung der Holztafeln verwendet, so daß seine mit einem Minuskel h signierten Bilder später mit altmeisterlichen Signaturen versehen werden konnten und noch auf einer Ausstellung der 70er Jahre des letzten Jahrhunderts in Baden-Baden unter dem Namen Lukas van Leyden aushingen. Daß sie zu seinen eigenen Lebzeiten – wie Nikolai berichtet – unter dem Namen Holbeins umgingen, nimmt nicht mehr wunder. Einen „Christus am Ölberg" ziert gar ein Täfelchen mit der Signatur Dürers. Die Dürerschen Motiven nahestehende „Madonna mit Kind im Grünen" von 1800 hält wohl am ehesten eine erträgliche Mitte zwischen Nachahmung und freier Erfindung. Die Komposition gewöhnlich so, daß die eigentliche Szene ganz weit in den Vordergrund geschoben wird und dahinter sich Landschaft in der Art der Isenbrant oder Sa-

---

[196]) Hermann Schweitzer im Schauinsland. Freiburg i. Br. 1902. 29. Jahrg. S. 133–44 (mit Abb.). Sonst H. Füßli, Allgem. Künstlerlexikon 1779. 3. Suppl., S. 68/69. Meusel, „Teutsches Künstlerlexikon 1778. 3. Bd., S. 54. Friedrich Nikolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Berlin 1796, 12. Bd.

very eröffnet. Die Farbe meist branstig mit vorherrschenden braunroten Tönen, dagegen die Lasuren technisch außerordentlich geschickt den Ton deutscher Malerei des frühen 16. Jahrhunderts treffend. Seine Bilder befinden sich in Freiburger Privatbesitz und einige in der dortigen städtischen Kunstsammlung. Wenn seinen Arbeiten auch kein selbständiger künstlerischer Wert zugesprochen werden kann und wenn seine Arbeit ohne Wirkung auf die Umwelt bleibt, als Erscheinung ist Hermann merkwürdig genug. Ein als Maler dilettierender Liebhaber in einer Kleinstadt mit Gotiktraditionen. Daß er als alter Mann in der Art Marattas zu malen begann, zeigt nur auf, wohin seine eigentlichsten Geschmacksneigungen tendierten.

Mehr mögen dem Zeitgeschmack die Malereien entsprochen haben, die sich an Klopstocks vaterländische Dichtungen anschlossen. Schon 1768, also ein Jahr vor Klopstocks Herrmannsschlacht-Schauspiel, malt Wilhelm Tischbeins Onkel J. H. Tischbein „Die Trophäen Herrmanns nach seinem Sieg über den Varus“ [197]), m. W. das erste dieser Stoffwahl und nachher folgt unter der persönlichen Anregung des Dichters Angelika Kauffmann, die 1787 getragen vom Beifall der römischen Kunstfreunde und angefeuert durch den Erfolg von Davids „Schwur der Horatier“ im Pariser Salon das Gemälde „Arminius wird von Tusnelda nach der Rückkehr aus der Schlacht bekränzt“ ausstellt [198]). Heinrich Füger, der Illustrator des Klopstockischen Messias, schließt sich 1789 mit einem „Tod des Germanicus“ [199]) an. Da alle diese Werke von Tischbein bis Füger formal einer älteren Periode angehören, so konnten wir uns hier mit einer Betrachtung des ikonographischen Momentes begnügen. Es sei daran erinnert, daß noch 1803 ein „Bardenalmanach der Teutschen“ von Gräter erscheint, ein Zeitpunkt, in dem das neuerschaute Weltbild des Mittelalters den „Teutonismus“ in Literatur und bildender Kunst für eine Zeitlang zu verdrängen begonnen hat.

Neben der enthusiastischen Sturm- und Drang-Nationalbewegung und neben einer mehr politisch gefärbten Nationalbewegung (Lessing, Moser, Abbt, Möser, Schubart, Schlözer), die nicht zuletzt ihre Kraft aus der heldischen Gestalt Friedrich des Großen zog, geht die Herder-Junggoethesche Kulturphilosophie einher, die sich erst in der Romantik wirklich fruchtbar mit der gelehrten Spezialforschung vereinigt, aber den Boden am nachhaltigsten zu lockern verstand. Wenn mitbestimmt

---

[197]) Zit. Landsberger a. a. O. S. 39.

[198]) Zit. Harnack a. a. O. S. 83.

[199]) Thieme-Becker, Bd. 12, S. 553. Bei Nennung all dieser Namen soll wenigstens daran erinnert werden, daß das Wirken jener Männer mit zahlreichen Fäden der Romantik verbunden bleibt. Von Goethe ganz abgesehen, arbeitet Maler Müller für Schlegels „Deutsches Museum“ und Bruchstücke seiner „Genoveva“ erscheinen in der Arnim Brentanoschen Zeitschrift für Einsiedler. Tischbein findet in Göttingen Anschluß an die Brüder Riepenhausen, in Hamburg an Runge. Klopstock begeistert mit seinem Teutonismus und religiösen Dichtungen des Perthes-Rungeschen Kreis und Fichte. Herder wird das mehrmals erwähnte Vorbild Erduin Kochs, des Lehrers Wackenroders, für dessen Kompendium der Literatur. Mosers englisches Freiheitsideal wirkt auf den Reichsfreiherrn von Stein. Für alle gilt was Friedrich Jacobi an Brinckmann über Herder geschrieben: „Hat Herder nicht die Volkslieder, die Legenden, die Dichter des Mittelalters studiert, als die Verfasser des „Athenäums“ noch in den Kinderschuhen gingen.“ Kuhn a. a. O. S. 13.

von der neugewonnenen Einsicht in das Wesen von Volk und Kultur Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ [200]) entstand, so wäre es doch grundfalsch, diese Arbeit aus gelehrten Tendenzen erklären zu wollen. Hier lag des bedeutenden, freien und jugendlichen Geistes Fähigkeit vor, sich seinem Objekt „unmittelbar“ zu stellen — nachdem allerdings eigene und Herdersche Gedanken mit Hagedornschem oder Laugierschem Kunstrationalismus schon gründlich aufgeräumt hatten. „Ein Blatt verhüllter Innigkeit“ war dieser Aufsatz vielmehr eine heroisierte Selbstbegegnung, von der es an anderer Stelle heißt „wie vor jedem großen Gedanken der Schöpfung wird in der Seele reg, was an Schöpfungskraft in ihr ist“ [201]). Daß er vom Standpunkt des Forschers aus „unberufen schwärmte“, das hat er schon in seinem zweiten Aufsatz von 1775 ausgesprochen, 1822 wiederholt [202]) und uns in „Dichtung und Wahrheit“ erzählt, wie er zu diesen „patriotischen Gesinnungen“ [203]) kam. Für die Erkenntnis der bildenden Kunst der Gotik möchte ich seine Beschäftigung mit den Volks- und Rechtsschriften des 15. und 16. Jahrhunderts nicht allzu hoch einschätzen. Daß Goethe mit als erster Europäer die innere Konsequenz, die feinsinnige Konstruktion und das natürlich gewachsene Ornament eines mittelalterlichen Baues zu begreifen vermochte, kann auch ohne Quellenforschung aus seiner psychischen Struktur verstanden werden. Es fehlte ob dieses Schwärmens auch nicht an Zurechtweisungen [204]), wie die schulmeisterliche des unwilligen Krubsacius, der keineswegs Goethes Einsichten in das Konstruktionsgeheimnis der Gotik begreift und auch Herders vorsichtige Anmerkung, mit der er den Übergang von Goethes Hymnus zu der kühlen mathematischen Gotikbetrachtung des Frisi gewinnt, kann als solche gelten [205]). Herder meint, es müsse „durch Data untersucht werden, wo, wann und wie eigentlich gotische Baukunst entstanden“.

Wenn Goethe dazumal dem „männlichen Albrecht Dürer“ huldigt und durch Lavater eifrig nach dessen Graphik fahnden läßt, so gilt diese Teilnahme ebenso wie im Fall des Straßburger Münsters nicht dem Menschen einer bestimmten hi-

---

[200]) Erstmals 1772, November in Frankfurt a. M. ohne Druckort. Dann 1773 in Herders Blätter von deutscher Art und Kunst. Hamburg bei Bode. Einzelne Angaben über das Münster vielleicht nach Straßburger Münster und Thurnbüchlein. Straßburg 1773, 4. Aufl., ein wortreicher Führer durch dies „fürtrefflichste Wunderwerk der Baukunst“ mit 9 Kupfern von Dannegger.

[201]) Goethe, Dritte Wallfahrt nach Erwins Grab im Juni 1775. G. G. W. Soph.-Ausg. 1. Abtl., Bd. 37, S. 324 ff.

[202]) Goethe, Von deutscher Baukunst (1823). G. G. W. Soph.-Ausg. 1. Abt., Bd. 49, S. 161.

[203]) Goethe, Dichtung und Wahrheit. G. G. W. Soph.-Ausg. 1. Abt., Bd. 27, S. 274.

[204]) Über die Kritiken, die Goethes Aufsatz hervorgerufen, möchte man das Briefwort Mercks an Nicolai schreiben. „Wenn Sie es (nämlich Goethes Aufsatz) rezensieren lassen, so machen Sie es, daß es keinem Ungewaschenen in die Hände fällt, der den Genius verkennt.“ Merck, Schriften und Briefwechsel, Bd. 2, S. 30, 1909. Teutscher Merkur 1773, 3. Bd., 3. Stück, Weimar, S. 207. „Hingerissen von diesen glänzenden Fehlern (nämlich Hamanns) hat ein angehender Schriftsteller, der Verfasser einer sonst lesenswürdigen Broschüre „Von deutscher Baukunst“, durch Zierraten zu glänzen gesucht, die in der Baukunst Schnörkel heißen.“ Weitere Besprechungen aus Königsberger Gelehrten und politischen Zeitungen, 2. Dez. 1773 im Goethejahrbuch Bd. 20, S. 200. Sonst einiges bei Goedecke, aber nicht immer richtig zitiert.

[205]) Von deutscher Art und Kunst, Hamburg 1773. Neudruck Stuttgart 1892. Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 40/41. Dort auch weitere Briefstellen zitiert, in denen Herder seine vorsichtig abwägende Stellung gegenüber Goethes Hymnus ausspricht (S. XXXII, XXXIII).

torischen Situation, sondern der „holzgeschnitztesten Gestalt“ [206]). Immerhin bleibt Dürer der Einzige, den er — aus innerer Wahlverwandtschaft — durch seine klassische Periode hinüberrettete bis in die Tage, da des Meisters Kunst durch Wackenroder und Tieck [207]) eine literarische, durch Cornelius' Faust-Illustrationen (1808) und Strixners Reproduktionen des Maximilian Gebetbuches eine bildkünstlerische Auferstehung erlebte. Der Briefwechsel Goethes mit Lavater und Merck [208]) vermag über die Einzelheiten Aufschluß zu geben. Beide haben den Ruf von Kennern: Merck gilt als Autorität für ältere Graphik, Lavater wird in seiner Eigenschaft als Kenner künstlerischer Berater Goethes und des Dessauischen Landesherrn. Merck, der sachkundigste Mitarbeiter auf dem Gebiet bildender Kunst am Wielandschen teutschen Merkur, gibt seinem Wissen literarischen Ausdruck in dem Aufsatz „Einige Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunstliteratur“ [209]). Er muß vor allem für die Sammler von Bedeutung gewesen sein, da er einige Kriterien für die Echtheitskritik Dürerscher Graphik anführt. So begreift er kleine und große Passion sowie das Marienleben als einheitliche Schöpfungen, von denen aus das oeuvre gesichtet werden kann. In seinem praktischen Teil schließt sich Merck also an die historische Lokalforschung [210]) an, wie sie vor allem durch die Frauenholzersche, Derschausche und Murrsche Sammlung ermöglicht wurde. Die „Ehrenrettung“ setzt auseinander, daß Dürer zwar keine Komposition kenne, dafür aber „Charaktere“ liefere und der Vorwurf, daß Dürer der Luftperspektive unkundig sei, wird abgelehnt (eine Meinung, die sich im Allgemeinen Künstlerlexikon von 1763 vorgetragen findet [211]). Herder nannte Dürer einmal den „Polyklet unseres Vaterlandes“ [212]), aber viel bezeichnender für die Zeit als dieser mit Grund gebrauchte Vergleich scheint mir der mit Shakespeare und Michelangelo [213]), der dann allerdings in der Romantik durch die un-

---

206) Goethe, Von deutscher Baukunst, G. G. W. Soph.-Ausg. I. Abt., Bd. 37, S. 150.

207) Wackenroder, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin 1797. Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen. Berlin 1798.

208) Lavater, Briefe, Schriften zur Goethegesellschaft, Bd. 16, Weimar 1901. Merck, Schriften und Briefe. Leipzig 1909, II. Bd.

209) Zuerst in Wielands Teutschem Merkur, 1780. Neu herausgeg. von K. Wolff. Leipzig 1909. 2 Bände. Ferner von Merck, Dürers Kupfer und Eisenstiche, Merkur 1778 und Anmerkungen über einige der betrüblichsten Kopien von den Kupferstichen Albrecht Dürers. Merkur 1787.

210) Vor allem G. W. Knorr, Allgemeine Künstlerhistorien. Nürnberg 1759. (Mit Verzeichnis von Dürers Graphik). J. Friedr. Christ, Leben des berühmten Malers Lukas Kranach, in Fränkische acta erudita et curiosa. 4. Samml. Nürnberg 1726. H. S. Hüsgen, Rais. Verzeichnis der Kupferstiche Albrecht Dürers. Frankfurt 1778.

211) Allgemeines Kunstlerlexikon. Zürich 1763 durch Kunze nach dem italienischen Lexikon des Guarienti. „Man bewundert an den Werken dieses vortrefflichen Künstlers eine lebhafte und fruchtbare Einbildungskraft, ein erhabenes Genie, meisterhafte Pinselstriche, eine bewunderungswürdige Ausarbeitung und eine korrekte Zeichnung, daher zu wünschen wäre, daß er eine bessere Wahl in den Gegenstanden, welche ihm die Natur zeigte, getroffen hätte: daß seine Ausdrücke edler, sein Geschmack in der Zeichnung weniger steif, seine Manier etwas angenehmer und daß er endlich die Luftperspektive in Brechung der Farben besser beobachtet hätte.“ Das letztere auch bei Anton Klein, Leben und Bildnisse der großen Deutschen, Mannheim 1785, Bd. II, S. 8.

212) Herders Werke. Suphansche Ausgabe, Bd. 13, S. 280.

213) Christian David Schubart in seinen Vorlesungen über Malerei. Vergleich mit Michelangelo. Nach Kuhn a. a. O. S. 18. Vergleich mit Shakespeare Friedrich Schlegel, Europa 1803.

gemein bedeutsame Zusammenstellung mit Raffael verdrängt wird. Hier weiter zu gehen hieße einen eigenen Beitrag zur frühromantischen Malerästhetik schreiben. Zweifellos bildet sich in dem Kreis einer genialischen Kunstauffassung ein neuer Sinn für das (vermeintlich) Volkstümliche an Dürer (oder dem, was für Dürer gehalten wurde). Ohne das Renaissanceproblem bei ihm zu sehen (nur Herders Ausspruch vom Polyklet und Christs Kranach-Aufsatz [214]) machen hiervon eine Ausnahme), wird er für die schlichte, teutsche Kunst in Anspruch genommen, ganz ähnlich wie sich dies noch bei Wackenroder findet, nur ohne dessen religiösempfindsame Note.

Recht deutlich aber scheint mir die Gesamtsituation gerade in Herders Stellung zur mittelalterlichen Kunst gekennzeichnet. Schon ist die Geschichtsspekulation tief in Neuland eingedrungen, doch das ästhetische Einfühlungsvermögen bleibt noch zurück und ganz natürlicherweise an das vorliegende Material gebunden. Vor allem aber — und es ist Zeit, jetzt darauf hinzuweisen — widerspricht die Lehre vom Eigenwert der Kulturen ja durchaus nicht dem Primat, das die antike Kunst vor den übrigen ausüben kann. Umgekehrt sogar den höchsten Wert in der ,,christlichen Kunst" des Mittelalters zu sehen, wie dies im Kreis der Nazarener und Romantiker geschah, das lag Herder wie Goethe ebenso ferne als der echt synkretistisch-romantische Gedanke des reiferen Schinkel, den man auch mit Novalis oder Hölderlin belegen könnte, Antike und Christentum miteinander zu verschmelzen. Vielmehr bildet die deutsche Kunst, deren Merkmale ,,Richtigkeit der Zeichnung und Charakterwahrheit" sind, die oftmals ,,in Strenge und dürre Härte überging", eine ähnliche Kunststufe wie die der frühen Griechen und der älteren Florentiner, ,,ja sie ist aller Kunst Eingang" [215]). Hier scheint der Sulzersche Gotikgedanke in den einer Periodizität der Kunststufen vertieft worden zu sein. Im Grunde ist es eine ähnliche Kunstauffassung, die in Goethes Brief an den jungen Cornelius zum Ausdruck kommt, der in der Warnung verklingt, sich nicht an die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts zu verlieren, sondern sich der entwicklungsreiferen italienischen Welt zuzuwenden [216]). Daß die eigene Art, der eigene Stil, Grundlage jeglichen Wachstums sei, das freilich war für Herder ausgemacht. Diese eigene Art kennen zu lernen, wurde patriotische Pflicht und zu diesem Zweck mußte man die Geschichte seines Volkes begreifen. Der wundervolle Aufsatz ,,Warum wir noch keine Geschichte der Deutschen haben?" [217]) kündet davon. Der nicht zu übertreffenden Freiheit und Weite seiner Geschichts- und Literaturauffassung gegenüber erscheint seine Stellung zur mittelalterlichen Kunst durchaus zeitgebunden. Rein dem sprachlichen Ausdruck nach verwendet er das Wort ,,gotisch" abwechselnd im Sinne künstlerischer Sonderart und erhabener Größe

[214]) Christ a. a. O. S. 342 Anm. ,,Durch den Einfall der Goten und Longobarden ist in Italien alle gute Kunst verschwunden, was darauf folgt, wird gotisch genannt bis auf die Wiederherstellung durch Cimabue, Giotto und Gaddi, in Niederlanden bis auf Eyck und in Deutschland auf Kranach, Durer und Holbein.

[215]) Herder, Suphan, Bd. 23, S. 435, Kunstsammlungen in Deutschland.

[216]) E. Foerster, Cornelius, 1874, Bd. I, S. 80.

[217]) Suphan, Bd. 18, S. 380 ff.

oder im landläufigen Gebrauch als „abgeschmackt“, „altmodisch“ oder „barbarisch“ [218]). Mit das interessanteste Dokument hiefür ist ein undatierter Entwurf aus Herders Frühzeit, der „romantisch“ und „gotisch“ gleichsetzt und nun unter Charakterisierung des „Romantischen“ die Äußerungen des romantisch-gotischen Geistes durch die ganze Weltgeschichte hindurch verfolgt [219]). Ein durch die germanistische und kunsthistorische Literatur wandernde Brief Herders über Nürnberg an seinen Freund und Reisemarschall Knebel [220]) enthält aber auch gar nichts von künstlerischen Eindrücken, was bei einmaligem Buchaufschlagen festzustellen gewesen wäre. Da hat sich der Dürerverehrer Carstens, sonst für die Romantiker der Inbegriff des „plastischen Heidentums“, doch mit ganz anderer Teilnahme für die Nürnbergische Kunst erwärmt [221]). Die Wirkung Herders, die Wirkung Goethes und auch die der Claudius und Möser, Lessing und Moser auf die bildende Kunst und ihren Beitrag zum Gotikproblem kann nur dahin bestimmt werden, daß sie die Bewußtseinsgrundlage schufen, auf der die Generation der Romantiker und der ihnen verwandten Geister weiterbauen konnten. Auch dann noch bleibt das Mittelalter zum guten Teil für die Sprache der Kunst ein Inhalts- und kein Formproblem. Ja es scheint, als ob den kraftvollen Naturen Herders und Goethes, den ungezügelten der Stürmer und Dränger (ich denke hier vor allem an Heinse und Maler Müller) [222]) in der Malerei und Plastik der Gotik das inhaltliche Moment der katholischen Frömmigkeit [223]) fremd und abstoßend erschienen sein mußte, die ihnen die „strenge und dürre (!) Härte“ schon in der Zeichnung verkündet. Hier war wohl auch der tiefere Grund, warum der vollendetste Bildbeschreiber des 18. Jahrhunderts, J. W. Heinse in seinen Düsseldorfer Gemäldebriefen [224]) kein Wort für die rheinische Kunst der Gotik übrig hatte, die ihn allerorten umgab. Er wird sie vielleicht gar nicht gesehen haben, im Unterschied etwa zu dem Weltumsegler Johann Georg Forster, der in seinen „Reisebriefen“ dem Kölner Dom ein par Zeilen schwärmerischer Ergriffenheit widmete [225]).

Angesichts der neuen Kulturlehren Herders und Kultureinsichten des ju-

---

[218]) Material bei Lüdtke a. a. O. S. 144.

[219]) Suphan, Bd. 32 S. 29/30, Vom gotischen Geschmack.

[220]) Aus Knebels Nachlaß. Leipzig 1840, Bd. II, S. 243.

[221]) L. Fernow, Carstens, neu herausgeg. von H. Riegel. Hannover 1867, S. 98.

[222]) Müllers Übertritt zum Katholizismus war ebenso wie der Winckelmanns nicht religiösen Gründen entsprungen und darf deshalb nicht mit dem der romantischen Konvertiten zusammengenommen werden.

[223]) Noch in den Briefen des jungen Wackenroder, der doch gewöhnlich schon den katholisierenden Schriftstellern zugerechnet wird (wie ich glaube zu unrecht), findet sich eine Stelle, die von seinem Abscheu vor Märtyrer-Bildern und seiner Verwunderung über eine katholische Messe in Bamberg berichtet. Süddeutsche Monatshefte 1911/12. Juni-Heft: Ein unbekanntes Tagebuch Wackenroders, mitget. von R. Koldewey.

[224]) J. W. Heinse, Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie 1776 im Deutschen Merkur. Neu herausgeg. Textausgaben und Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1912, Bd. I.

[225]) J. G. Forster, Ansichten vom Niederrhein — — (1790). Neu herausgeg. Bibliothek der deutschen Nationalliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig 1868, S. 24/25. „Hier schwelgt der Sinn in Übermut des künstlerischen Beginnens“. Ähnlich klingt in Wortwahl und Stimmung Wilhelm Tischbeins Bericht vom Mailänder Dom. Landsberger a. a. O. S. 52.

gendlichen Goethe will man sich nicht bei der Feststellung beruhigen, daß ihre Spuren für das Gotikproblem in der bildenden Kunst so gar nicht aufzufinden sein sollten. Goethe selber nennt in seiner Straßburger Hymne die Quellen, aus denen er seine Ansicht über die Gotik schöpfte, Herder druckt in seiner Sammlung „Von deutscher Art und Kunst" neben Goethes und Mösers Beiträgen diejenigen eines Paolo Frisi [226]) über die gotische Baukunst ab, den ein anderes zeitgenössisches Werk als einen „Auffinder der gotischen Bauart" [227]) bezeichnet. Sollte da nicht umgekehrt auch ein Widerschein Goethescher Auffassung in der Welt der Architekten wahrzunehmen sein? — Dieser Widerschein ist da, und zwar in einem bisher kaum für die kunsttheoretische und literarhistorische Forschung verwendeten Werke [228]): in Huth's „Allgemeinem Magazin für die bürgerliche Baukunst" (1789). Darinnen wird der 34. Brief der Publikation von Weinlig „Briefe über Rom" [229]) (1782) mitgeteilt, der sich mit der Gotik auseinandersetzt und hier den Titel trägt „Über gotische Bauart". Dieser von Huth erweiterte Aufsatz [230]) erscheint in seiner neuen Gestalt bis zu Schlegels Untersuchungen als das fortgeschrittenste Dokument des 18. Jahrhunderts zur Frage der Gotik. Die für die Wissenschaft in einem bis dahin völlig neuen Ton deutschen Nationalstolzes geschriebenen Anmerkungen des Doktors Gottfried Huth verweisen am Schluß auf ein Dokument, das „von jedem, in dessen Adern deutsches Blut wallet, beherziget zu werden verdient [231])". Dies, vielleicht etwas zu enthusiastische Werk, stehe anonym in den „Blättern von deutscher Art und Kunst", aber den Autor werden „Kenner deutscher Literatur bald an der ihm ganz eigentümlichen Schreibart und Kraft des Ausdrucks erkennen". Da dieser Aufsatz — wie Huth meint — „schwerlich von vielen itzigen Baumeistern gekannt und dort noch gelesen" wird und es gleichwohl schade wäre „wenn er sich so ganz für die Bauverständigen ungenützt verlöre", so bringt ihn der Herausgeber noch einmal zum Abdruck: folgt „Von deutscher Baukunst" mit mancherlei Druckentstellungen. — Der Weinlig'sche Text dagegen beschäftigt sich mit dem nationalen Problem der Gotik überhaupt nicht, sondern bringt eine von allgemeinen Architektur und Schönheitsprinzipien ausgehende Verteidigung derselben. Er lehnt sich nämlich dagegen auf, daß die (Sulzer'sche) Gleichstellung von „gotisch" und „geschmacklos" fernerhin gebraucht würde, was nur aus der Unkenntnis der also Sprechenden herrühre. Ganz im Gegenteil, die auf „Erfahrungen und Grund-

---

[226]) Paolo Frisi (1728—1784) italienischer Mathematiker und Physiker, Mitglied der Berliner Akademie.

[227]) Gottfried Huth, Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst. Weimar 1789, S. 84.

[228]) Erwähnt im Neudruck „Von deutscher Art und Kunst" in Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Nr, 40/41, S. XXXV und einige Stellen mitgeteilt durch L. Geiger, Goethejahrbuch Bd. VII, S. 296.

[229]) Weinlig (auch ch), der uns schon als Stecher in Hirschfelds „Theorie der Gartenkunst" begegnet ist, hat für die Geschichte des sächsischen Klassizismus hohe Bedeutung. (Diss. Dresden von Paul Klopfer in Wasmuths Beiträge zur Bauwissenschaft. H. 5. Berlin 1905.) In einer Geschmackszone von strengen, puritanischem Klassizismus und englischen Landschaftssentiment aufgewachsen, begibt er sich, nachdem er die Schule Blondels und Le Roys in Paris durchgemacht, nach Italien und läßt von dort aus, mit Winckelmann persönlich bekannt geworden, seine Reisebriefe erscheinen.

[230]) G. Huth a. a. O. S. 80 ff.

[231]) Die folgenden Zitate Huth a. a. O. S. 83/84.

sätzen" aufgebaute Gotik, deren Baumeister die Lehrsätze der Meßkunst so gut als die Griechen verstanden hatten, zeigten anscheinends eine besondere Vorliebe für eine aus dem Zirkel konstruierte Formgebung. Und nun kommt eine für den deutschen Neuklassizismus (im Unterschied zum französischen) interessante Wendung des Problems. Die griechische Baukunst erscheint nämlich nicht mehr als der sinnliche Ausdruck des höchsten rationalen Bauens, sondern vielmehr in Winckelmannisch-Schillerscher Auffassung als die natürlichste Formgestaltung. Dagegen vernachlässigen die Künstler der Gotik gerade das natürliche Element, die Zeichnung des menschlichen Körpers, vermeiden „die sanft fortgehende Bogenlinie" und finden „durch dies ängstliche Spielwerk verblendet, die schönen Formen der Natur nicht mehr schön". Ja sie waren so in ein System eingespannt, „daß sie alles dasjenige, was man mit allem Recht guten Geschmack nennt, hinwegsystematisierten" [232]). Diese Ansichten könnten fast die Vorahnungen moderner Gotiktheorien [233]) genannt werden. An dieser Stelle meldet sich der Herausgeber Huth in einer Anmerkung zu Wort. Die nun folgenden Sätze sind geradezu ein Musterbeispiel des Wortschatzes, der im Herderschen Kreise genutzt wurde: „Genie", „Einbildungskraft", „Originalität", „zeitalterliche Kultur", „eigentümlicher Geschmack", „Sklavenweg der Nachahmung". Man wird demnach erraten können, was in der Anmerkung zu lesen ist. Wir kehren zum Weinlig-Brief zurück. Er meint, wenn eine Abhandlung über gotische Baukunst auf uns gekommen wäre, wie etwa die des Vitruv für das Gebiet antiker Baukunst („und warum sollte es deren nicht auch gegeben haben"), so würden wir viele Aufschlüsse gewinnen, die so nur durch vergleichendes Studium zu erhalten sind. Und dann folgt der Ausruf, der fast wie ein geheimer Wunsch klingt und den wir — da er das ganze historische Problem unserer Fragestellung in nuce enthält — über unsere Arbeit als Motto geschrieben haben. Endlich ein Hinweis auf Cäsar Cäsarini (offenbar ein zeitgenössischer Baumeister am Mailänder Dom und Kommentator Vitruvs), der Vitruvs Lehren aus gotischen Gebäuden zu erklären versucht. Gerade der Hinweis auf Cäsarini, der auch bei Blondel erwähnt wird [234]), bestärkt in der Ansicht, hier die Umbiegung von Gedankengängen zu sehen, wie sie in der Pariser Architektenschule um 1750 geläufig waren. So nämlich, daß man — wie Blondel und Langley es unternahmen — antike Schönheitsprinzipien in die Gotik hineinzuprojizieren versuchte. Weinlig hat hier den Sinn geschärft erhalten die Logik jeglichen Grund und Aufrisses zu erkennen, findet so den Zugang zur gotischen Konstruktion, vermag jedoch dabei von den antiken Gesetzen (im Gegensatz zu Blondel) zu abstrahieren und erfaßt so die Sonderart mittelalterlichen Bauens. In der Wertung zeigt er sich dann wieder schwankend. Gerade hierin aber kommt ihm Huth als ein moderner, revolutionärer Geist zu Hilfe. Nachdem er Goethes Aufsatz zum Abdruck gebracht, fügt er, parallel zu Herders Forderung, eine „Geschichte der Deutschen" zu schreiben als erster Deutscher hinzu: „Eine Geschichte der Baukunst unter den Deutschen, eine Geschichte deutscher Baukunst, gehört noch unter die wünschenswerthen Dinge unseres Zeitalters." Sie wird ein Mann schreiben,

---

[232]) Weinlig bei Huth S. 82.
[233]) Man denke an Worringers „Formplobleme der Gotik", München.
[234]) Hinweis bei Huth S. 84.

„welcher Sinn hat für das, was eigentümlich, selbstgedacht und selbstberaten ist. Und irre ich mich nicht, so hat es solche Deutschen immer gegeben, und gibt gerade jetzt deren mehr, als zu irgend einer Zeit. Also läßt sich vermuthen, eine Geschichte der deutschen Bauarten werde auch willkommen sein" [235]).

Die 90er Jahre vereinigen zwar — trotz Goethes „klassischer Wendung" — immer mehr der heimlichen ‚gotisch-romantischen' Quellen, aber erst im Jahre 1820, also 31 Jahre später, ging Huths Wunsch durch Stieglitz [236]) in Erfüllung. Es war der Augenblick, da das frühromantische Geschichts- und Weltbild vom Mittelalter sich seinem Endpunkt genähert hatte. 20 Jahre künstlerischen Formens und intellektuellen Ringens um die Erfassung des geliebten Mittelalters waren seit Wackenroders Werkchen verstrichen, mit dem die junge Generation sich angemeldet hatte. Aber eines vollen Menschenalters hatte es bedurft, um das Problem der Gotik aus seinen theoretischen Voraussetzungen auf vielen Wegen der Gestaltungsreife entgegenzuführen.

WILHELM HALLER AUF DÜRERS ALLERHEILIGENALTAR

Mit 1 Abbildung.

In Heft 5/6 des 46. Jahrgangs hat A. Gümbel über die Stifterbildnisse auf Dürers Allerheiligenaltar bemerkenswerte Feststellungen gemacht, die sich übrigens in einzelnen Punkten wohl noch erweitern lassen könnten. Am besten gesichert scheint zunächst durch archivalische Nachrichten der Nachweis, daß der knieende Ritter unmittelbar hinter den weltlichen Herrschern Wilhelm Haller ist, der Schwiegersohn des Stifters. Bestätigt wird diese Feststellung durch das Bild selbst — eine Tatsache, die Gümbel entgangen zu sein scheint. Auf der „Gnadenkette", die der Ritter um den Hals trägt, ist in dem Kleinod, einem Marienbild, das Wappenschild der Familie Haller angebracht. Die Kette ist übrigens der bekannten Ordenskette des Schwanenordens nachgebildet, der im Jahre 1440 von Kurfürst Friedrich II. von Brandenburg gestiftet worden ist. Nur fehlt hier ein wesentlicher Bestandteil des Ordens, das von einer „Dwele" umwundene Bild eines Schwans; statt dessen ist das Medaillon mit der hl. Maria umwunden von der „Dwele", dem weißen Band, das nach der mittelalterlichen Auffassung die „Unschuld" bedeuten sollte. Es ist übrigens nachgewiesen, daß Wilhelm Haller selbst — und auch kein anderes Mitglied dieser Familie — niemals dem Schwanenorden angehörte [1]). Dürer wollte somit in dem Porträt des Wilhelm Haller auch keinen Ritter des Schwanenordens darstellen, wie man wohl geglaubt hat, sondern einen Ritter schlechthin. Die Schwanenordenskette ist hier einfach gedacht als Zeichen der Ritterschaft und Ritterwürde, ähnlich wie vielfach auch die Collane des Ordens vom Goldenen Vließ geradezu zum Symbol der Herrschergewalt und der königlichen Würde überhaupt geworden ist [2]). H.

---

[235]) Huth S. 92/93.

[236]) Chr. L. Stieglitz, Von altdeutscher Baukunst. Leipzig 1820.

[1]) Vgl. das Verzeichnis aller Mitglieder des Schwanenordens bei R. Graf Stillfried und S. Haenle, Das Buch vom Schwanenorden, Berlin 1881, S. 106 ff.

[2]) Vgl. Rudolf Payer v. Thurn, Der Orden vom Goldenen Vließ, Wien 1925, S. 13.



Abb. 1. Wilhelm Haller auf Dürers Allerheiligenaltar.

NEUERE LITERATUR ZUR AUSSERDEUTSCHEN PLASTIK ROMANISCHER ZEIT

Mit 3 Abbildungen

Die deutsche Forschung hat die kunsthistorische Durcharbeitung ausländischen Bodens auch auf dem Gebiete der mittelalterlichen Plastik energisch wieder aufzunehmen begonnen, und so ist vielleicht ein Rückblick auf das an der Zeit, was hier an erschließender und aufklärender Arbeit in den Nachkriegsjahren, vor allem ehe wir an dieser Arbeit teilnehmen konnten, geleistet worden ist. Diese Arbeit ist — das darf zunächst einmal ausgesprochen werden — im ganzen betrachtet, an Intensität dem, was in der gleichen Zeit auf deutschem Boden an dem entsprechenden Material getan wurde, nicht im entferntesten vergleichbar gewesen. Keines der übrigen europäischen Länder hat sich so eindringlich auf die in seiner mittelalterlichen Kunst verkörperten Werte besonnen wie wir, und die eigentümliche Bewegung zu dieser Kunst hin, die Vehemenz mit der man in Deutschland die Erforschung dieser Gebiete in Angriff genommen hat, haben nirgends Parallelen gehabt. Daß dieses neu erwachte Interesse bei uns nur in äußeren Verhältnissen und in unserer zeitweiligen Absperrung vom Auslande seine Ursachen gehabt habe, werden wir gewiß nicht anzunehmen brauchen. Ohne Zweifel lag diesem merkwürdigen Vorgange in der Geschichte der kunsthistorischen Arbeit auch eine tiefer wurzelnde Wendung zugrunde. Bei unseren Nachbarn sind Spuren einer solchen Wendung nicht festzustellen. Die Forschung hat dort nach dem Kriege ihren Schritt in dem alten Tempo wieder aufgenommen und keine außergewöhnliche Steigerung ihres Antriebs erfahren.

Überblickt man auf jenen Gebieten die Arbeit der letzten Jahre von außen her, so tritt, alles Andere in Frankreich wie in Italien und Spanien an die Pheripherie zurückdrückend, die Leistung eines einzigen Mannes ins Zentrum, und dieser Mann ist — bezeichnend genug — ein Amerikaner: Arthur Kingsley Porter. Die Motive dieses Forschers sind naturgemäß ein von jeder nationalen Romantik, wie sie anderwärts so häufig die Hinwendung zur Welt des Mittelalters bedingte, völlig losgelöster Erkenntniswille und eine gewissermaßen sportliche Freude am Materialdurchforschen, an Feststellung und Verknüpfung gewesen. Eine eigentümliche Traditionslosigkeit war die von selbst gegebene Haltung, und daß hier Konflikte mit traditionsgesättigter europäischer Forschung entstehen mußten, ist nur zu begreiflich. Der Mann, der die umfassendste Leistung vollbracht hat, eine Leistung, an der heute niemand mehr, der mit romanischer Kunst sich beschäftigt, vorbeigehen kann, war gewissermaßen ein Eindringling, und die Gebiete, in die er eindrang, waren, wenigstens teilweise, nationale Reservate gewesen.

Nun ist im gleichen Jahre wie Porter's Standardwerk über die romanische Skulptur der Pilgerstraßen immerhin in Frankreich ein so bedeutsames Buch wie Émile Mâle's L'art religieux du XIIme siècle en France erschienen, ein schöner und durchgereifter Abschluß jener Folge der wir bereits die kostbaren Bände über die Kunst des 13. Jahrhunderts und die des endenden Mittelalters verdanken. Es versteht sich von selbst, daß das Werk Mâle's auf seinem Boden, dem der Klärung ikonographischer Tatbestände und Zusammenhänge, mehr als jedes andere ein zentrales Interesse beanspruchen kann. Aber nun auch nur hier, denn sobald Mâle Schlüsse auf Zusammenhänge der Kunstgeschichte im engeren Sinne zieht, ist er nur allzuhäufig gescheitert. Er steht im Banne eines nationalistischen Dogmas, das ihm den Blick auf die Wahrheit der historischen Tatsachen trübt. Die Formulierung dieses Dogmas leitete gleich das erste Kapitel seines neuen Buches ein: „La sculpture monumentale oubliée depuis des siècles, a reparu un peu avant 1100 dans le Midi de la France". Und dieses Dogma ist nun zum Gegenstande leidenschaftlicher Diskussionen geworden. Dagegen verstoßen zu haben, schon ehe Mâle's Buch überhaupt vorlag, ist die schwere Sünde, die Arthur Kingsley Porter auf sich geladen hat. Die orthodoxe Archäologie jenseits des Rheines wird ihm das schwerlich verzeihen können. Die Diskussion jener Frage hat nun auch für uns ein ganz besonderes Interesse, das nicht nur ein eng fachliches ist.

1917 war Porter's grundlegendes Werk „Lombard Architecture" erschienen, drei Textbände und ein Kasten mit 244 Abbildungstafeln. Ein gewaltiges Material an Photographien, die meist von Porter und seiner Gattin selber aufgenommen waren, war ausgebreitet, dazu eine stattliche Reihe von Monographien sämtlicher lombardischer Kirchen frühmittelalterlicher und romanischer Zeit mit Bei-

gabe aller sich auf die Bauten beziehenden urkundlichen Belege. Der erste Band enthält dazu einen vollständigen „Manuel d'archéologie" und die Darlegung von Porter's kunstgeschichtlichen Thesen. Diese, etwa die über die Chronologie und die Genesis der ersten lombardischen Rippengewölbe, sind gewiß manchmal anfechtbar; aber auch dann sollte ihnen besser eine umfassende Widerlegung als flinke Verneinung begegnen, da die Fundierung die allergewissenhafteste ist. Auch die lombardische Skulptur, ornamentale und figürliche, war hier ausführlich mitbehandelt. Es kennzeichnet die Bedeutung des Werkes, daß wenigstens die gründlicheren Auseinandersetzungen anderer Forscher mit ihm bisher nur relativ periphere Punkte betrafen. Die Diskussion Porter-Mâle ist die interessanteste dieser Auseinandersetzungen gewesen.

Zunächst sei hier aber von den beachtlichen Einwänden die Rede, die Martin Conway im Burlington Magazine 1919, S. 131 u. S. 173, gegen Porter's Datierung der oberitalienischen Stuckskulpturen in Cividale, Civate und S. Ambrogio in Mailand erhoben hat. Der Streit um diese bedeutsame plastische Gruppe ist keineswegs neu, man weiß, daß die Datierung zwischen einer Ansetzung ins 8., bzw. 9. Jahrhundert auf der einen und einer ins 12. bzw. 13. Jahrhundert auf der anderen Seite schwankt. Die frühe Datierung schafft eine großplastische Insel in einer Zeit, aus der wir sonst keine Großplastik haben, die aber, wie wir aus literarischen Zeugnissen wissen, eine solche Großplastik, und gerade in Stuck zweifelsohne gekannt hat (Centula). Porter hatte sich in seinem Werke für die späte Datierung jener Denkmäler und zwar für das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts entschieden. Die Zusammenhänge der Skulpturen unter sich sah er als so enge an, daß er geradezu an den gleichen Meister gedacht hat. Hiergegen hat Martin Conway doch wohl berechtigte Einwände erhoben und vor allem auf die frühen Parallelen der von den figürlichen Dingen nicht zu trennenden Cividaler Ornamentik hingewiesen. Zu dem gleichen Ergebnis wie Conway kommt auch der später erschienene Artikel Carlo Cecchelli's: Il tempietto longobardo di Cividale del Friuli (Dedalo III, 1922—23, S. 735 ff.), der vor allem zum ersten Male vorzügliches photographisches Material bringt. Daß sich auf der Wand, in die die Skulpturen eingesprengt sind, Freskenreste befinden, die mit denen des 8. Jahrhunderts in S. Maria Antiqua in Rom aufs nächste verwandt sind, legt die Wahrscheinlichkeit der Frühdatierung schon äußerlich nahe. Sind aber die Stucchi von Cividale so früh, so sind es notwendig auch die des — freilich nach dem Gewölbeeinsturz von 1196 restaurierten — Ciboriums in S. Ambrogio in Mailand. Schwieriger liegt der Fall für Civate, wo sich Conway bei einem Teil der Stuckplastik für Entstehung im 11. Jahrhundert entschieden hat, und zwar anscheinend ohne die aus ganz anderen Gründen zu dem gleichen Ergebnis gelangenden Ausführungen Aug. Feigel's in den Monatsheften für Kunstwissenschaft II, 1909 S. 206 zu kennen. Auch dies, wie ich glaube, mit Recht, wobei wieder die Malereien des Baues, die Conway bei seiner Begründung noch nicht herangezogen hat, eine Handhabe hätten bieten können. Denn sie sind — wie hier im Gegensatze zu der unhaltbaren Spätdatierung Toesca's (La pittura e la miniatura in Lombardia, 1912) festgestellt sei — mit den nahe verwandten Fresken des 11. Jahrhunderts in S. Angelo in Formis ungefähr gleichzeitig. Eine zeitliche Abtrennung der Civater von den Mailänder und Cividaler Skulpturen will als durchaus möglich erscheinen. Das Problem Civate ist aber noch nicht endgültig spruchreif, da gute photographische Aufnahmen der Skulpturen immer noch fehlen. Kingsley Porter hat übrigens an seiner alten Datierung festgehalten und sie neuerdings durch Hinweise auf die Verwandtschaft mit sächsischer Stuckplastik zu stützen versucht (in einer Besprechung meiner „Romanischen Skulptur in Deutschland" Speculum 1926, S. 233 ff.). Ich gestehe, in Civate unabhängig von ihm ebenfalls auf das stärkste an sächsische Dinge erinnert worden zu sein, freilich nicht an Quedlinburg, Gröningen oder Hildesheim, sondern an die früheste Stuckplastik dieses Gebietes, an die in Gernrode und Gandersheim. Und so bin ich jetzt geneigt, die Gernroder Stuckreliefs, ebenso wie ja auch die Steinornamentik italienischen Ursprunges ist, mit einer älteren lombardischen Stuckplastik des 11. Jahrhunderts in Zusammenhang zu bringen, von der die Reliefs in Civate eben nur der einzig erhaltene Rest sind. Ein Einfluß in umgekehrter Richtung, von Deutschland nach Oberitalien, wie Porter ihn annimmt, ist unwahrscheinlich und parallelenlos. Vor allem ist auch Civate stilgeschichtlich beträchtlich altertümlicher als alles, was es in Sachsen an vergleichbarer Stuckplastik gibt.

So sehr ich mich angesichts dieser Diskussion gegen Porter entscheiden zu müssen glaube, so zweifellos hatte er, wenigstens was skulpturgeschichtliche Fragen betrifft, das Zeugnis der Tatsachen in jenem Streite auf seiner Seite, den bald nach Erscheinen der „Lombard Architecture" Émile Mâle mit einer Besprechung des Werkes in der Gazette des beaux arts begonnen hat (1918, S. 35 ff.: L'Architecture et la sculpture en Lombardie à l'époque romane). Ohne über eine zureichende Kenntnis des Materials zu verfügen und ohne eine wirkliche Vorstellung von der inneren formalen Entwicklung romanischer Plastik im ganzen glaubte Mâle den Prioritätsanspruch der Kunst seines Landes gegenüber gewissen gut begründeten Datierungen lombardischer Plastik wahren zu müssen. Es ging

nicht an, daß die Skulpturen am Außenbau des Domes von Modena bereits aus dem frühen 12. Jahrhundert sein sollten, denn die Portalanlage von Saint-Denis war erst 1140 vollendet, und ebenso selbstverständlich schien es, daß die Portalskulpturen von Cremona und Ferrara frühestens kurz vor 1150 entstanden sein konnten, denn „l'idée de décorer de figures superposées les deux cotés d'un portail n'est pas née.... à Crémone, mais à Toulouse". „Der Meister von Cremona, ein Bildhauer zweiten Ranges, ist nur ein mittelmäßiger Schüler der wunderbaren Künstler von Moissac". Alle Inschriften auf den Spruchbändern der Cremoneser und Ferrareser Propheten, die einem pseudoaugustinischen Sermon entnommen sind, aus dem dann das „Drame des Prophètes" erwuchs, finden sich in französischen Manuskripten. Das „Drame des Prophètes" ist in Frankreich geboren. Schon vor 1145 zeigte ein Glasfenster von Saint-Denis eine bildliche Darstellung. Für Mâle ist es selbstverständliches Dogma, daß sie es gewesen, die die oberitalienischen Meister — oder waren es nicht gar Franzosen? — beeinflußt hat. Wiligelmus und Nicolaus haben ihre künstlerische Erziehung in Frankreich genossen. Und so geht es weiter. Merkwürdig übrigens, daß von ganz anderen Gesichtspunkten aus bei uns Richard Hamann zu ähnlichen Ergebnissen und konsequenterweise auch zu ähnlichen Verschiebungen der lombardischen Chronologie gelangt ist.

Porter hat den Mâle'schen Entgegnungen ein Jahr später in der gleichen Zeitschrift erwidert (1919, S. 47 „Les débuts de la sculpture romane". Höflich wird Mâle darauf aufmerksam gemacht, daß gewisse der von ihm aufgezeigten franco-lombardischen Zusammenhänge schon in der „Lombard Architecture" selber erörtert und durch Abbildungen illustriert gewesen waren. Andere, vor allem die der zweiten Jahrhunderthälfte, waren schon lange vorher beobachtet, ehe Mâle sie dem Porterschen Werke zu Unrecht entgegenhielt. Sodann weist Porter einwandfrei darauf hin, wie die frühen Daten der von Mâle einer französischen Priorität zuliebe willkürlich verjüngten Skulpturen allseitig dokumentarisch gestützt sind, und zwar so, daß immer eine Datierung die andere bestätigt. Mâle selber hat auf diese Erwiderung geschwiegen, aber in seinem bald danach erschienenen Buche diesmal zwar nicht die Reliefs Meister Wilhelms, sondern nur die der Porta della Pescheria verjüngt. Die Erörterung schweifte nunmehr z. T. ins Philologische ab: Kann eine bildliche Fixierung der Artussage, wie sie dort gegeben, vor einer literarischen, der des Gottfried von Monmouth (um 1135) entstanden sein, war die Frage, zu der sich im Sinne Porters Roger Sherman Loomis in einem Artikel: Modena, Bari and Hades (Art Bulletin VI 1924, S. 71) äußerte (wobei die philologischen Exkurse über die in dem Modeneser Artusrelief vorkommenden Namensformen und den angeblich normannischen Namen Wiligelmus freilich nach freundlichen Aufschlüssen Herrn Prof. Max Förster's sehr angreifbar sind). Weitere Beiträge von Loomis zu der Frage, finden sich in den „Medieval studies in Memory of Gertrud Schoepperle Loomis, in Romanic Review 1924, II und in Modern Language notes vol. XL Nr. 2, 1925.

Von französischer Seite erstand Emile Mâle in Paul Deschamps ein eifriger Sekundant, der leider auch in der Frage der lombardischen Plastik (La légende Arturienne à la cathédrale de Modène et l'Ecole lombarde de sculpture romane, Monuments et Mémoires Fondation Piot, XXVIII, 1925 26, S. 69 ff.) die haltlose Position Mâle's zu stärken versucht hat. 1106 könne in Modena allein die Krypta errichtet gewesen sein, die Gedenkinschrift, die die Gründung von 1099 berichtet und auf der zwei den Bildhauer Wiligelmus feiernde Zeilen nachträglich hinzugefügt sind, seien ebenso wie die verwandte Inschriftplatte mit dem Gründungsjahr 1107 in Cremona erst aus wesentlich späterer Zeit. Das Erdbeben von 1117 habe die betreffenden Bauten wohl völlig zerstört („Ecclesia major Cremonensis corruit"). Wiligelmus sei, wie schon Venturi annahm, mit dem gleichnamigen Gehilfen des Nicolaus in Verona identisch, alle diese Arbeiten (Modena, Cremona, Nonantola, Piacenza, Ferrara, Verona) seien erst um die Jahrhundertmitte entstanden zu denken. Ich glaube, daß schon diese Zusammenziehung des ganzen Materials wieder auf zwei Meister einen bedenklichen Rückschritt bedeutet und daß die Datierungen von Deschamps außerhalb Frankreichs wohl nicht viele ernst nehmen werden [1]).

Kingsley Porter hatte sich inzwischen mit dem Mâleschen Buche ausführlicher in dem Artikel: Spain or Toulouse and other questions (Art Bulletin VII, 1924) auseinandergesetzt, auf den

[1]) Eine frühe Datierung der Modeneser Fassadenskulpturen und der Porta della Pescheria wird auch von Paul Frankl in seinem Artikel: Der Dom in Modena (Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1927, S. 39) angenommen. Leider werden dafür andere Skulpturgruppen wie die prachtvollen Reliefs unter der Dachtraufe erheblich zu spät datiert. Vor allem muß unbedingt zurückgewiesen werden, wenn Frankl die Reliefs von Ambo und Pontile schon ins 13. Jahrhundert setzt. Die Behauptung, der Ambo habe die diese Datierung nahelegende Inschrift getragen, ist ungenau. Bertoni schreibt sie einem Lesepult zu, das nach ihm auf der Brüstung des Ambo geruht haben soll. Woher er das weiß, erfahren wir nicht.

wir noch zurückkommen werden. Noch früher hatte er nun seinerseits zu einem Angriffe gegen die orthodoxe französische Archäologie ausgeholt, und zwar in der Gazette des Beaux-Arts selbst, 1920, II S. 73, dieses Mal über die „Sculpture du XIIe siècle en Bourgogne". Es gebe, meint Porter, zwei Systeme archäologischer Chronologie, das der französischen Forscher, das von einer vollkommenen Logik und einer bewunderungswürdigen Einfachheit sei, das aber mit den historischen Tatsachen vielfach in Konflikte gerate und ein zweites, das sich auf die Dokumente stütze und in Italien und Spanien ausgebildet worden sei, wo es im Gegensatze zu Frankreich sehr viele überlieferte Daten und sehr wenige Archäologen gebe. Dieses zweite System habe den Nachteil, daß es sich sehr wenig mit dem ersten vertrage. Porter behauptet, durch die Dokumente genötigt worden zu sein, der französischen Meinung entgegen eine ganze Reihe von Denkmälern zurückzudatieren. Nun folgt eine Darstellung burgundischer Skulpturenentwicklung, die nach Porter mit dem älteren Tympanon von Charlieu (geweiht 1094) und den erhaltenen Chorumgangskapitellen von Cluny einsetze. Der Chor von Cluny sei 1089—1095 entstanden, die bisher erheblich später datierten Kapitelle seien aus dieser Zeit. Danach sei 1104 das Schiff von Vézelay begonnen. 1120 müsse es samt seinen Kapitellen beendet gewesen sein. Portal und Narthex seien dann später. Und so weiter.

Die französische Archäologie ist den von Porter gegen sie erhobenen Vorwürfen die Antwort nicht schuldig geblieben. Paul Deschamps erwiderte mit einem Aufsatze in der Gaz. d. B.-A. 1922, II, S. 61: Notes sur la sculpture romane en Bourgogne, der mit einem Hymnus auf die französische Wissenschaft endet: „Die französischen Gelehrten haben richtig gesehen". Wer zweifelt, soll nur ihre Werke lesen. Er wird dort jene Methode, jene Ordnung und Klarheit finden, „qui sont les plus belles qualités de l'esprit français". Sachlich stimmt Deschamps der frühen Datierung von Charlieu zu, aber die sei nicht neu, dagegen greift er Porter's Ansetzung der Kapitelle von Cluny auf das heftigste an. Drei der Kapitelle werden als schwerfälliger, primitiver, also früher von den übrigen feiner und plastisch reicher gearbeiteten abgesetzt. Der entwickelte plastische Stil dieser Kapitelle, der schönsten in Burgund überhaupt, könne unmöglich an einem Anfange stehen und eine Epoche vertreten, „wo die Kunst der Skulptur noch in ihrer Kindheit gewesen". Spielraum für ihre Datierung seien die Jahre zwischen 1125 und 1156, die Skulpierung sei wie üblich après la pose erfolgt, und damit widerspreche diese Ansetzung der frühen Entstehung des Baues durchaus nicht. Man dürfe nicht jedes bezeugte Datum blind hinnehmen, es liefere nur einen zu prüfenden Anhalt. Solcher Prüfung aber habe Porter die Denkmäler mitunter nicht unterzogen.

Porter hat, wie zu erwarten, seine These verteidigt, zugleich aber ist ihm auch Beistand von französischer Seite selber gekommen. C. Oursel, Privatdozent an der Universität Dijon, hat sich in der Revue archéologique 1923, S. 255 zu der Frage geäußert in einem Artikel: Le rôle et la place de Cluny dans la renaissance de la sculpture en France à l'Époque romane. Oursel stellt es zunächst in Frage, ob Methode, Ordnung und Klarheit wirklich das treue Bild der französischen Doktrin verkörperten, wie es ihr letzter Apologet Deschamps gewollt habe. Kein Geringerer als Robert de Lasteyerie habe die große Unsicherheit zahlloser Datierungen und die Unzuverlässigkeit der traditionellen „Beweise", auch wenn das alles schließlich mit der Miene unerschütterlicher und imponierender Gewißheit vorgetragen werde, hervorgehoben. Man merkt schon hier, daß Oursel aus der Reihe der orthodoxen Meinungen zu springen gewillt ist. Sachlich betont er, auch darin sich der Meinung Lasteyerie's anschließend, daß das Arbeiten après la pose keineswegs allgemein sei. Es habe keinen Sinn, über diese Frage grundsätzlich zu diskutieren. Sodann wird eine genaue Darlegung der Geschichte des St. Hugo-Baues von Cluny gegeben, an der mir im Gegensatze zu der Annahme Deschamps' vor allem wesentlich scheint, daß ein Stillstand der Arbeiten unter Hugos unwürdigem Nachfolger Ponce durchaus nicht notwendig anzunehmen ist. Die Alternative: vor 1109 (Tod Hugos) oder nach 1125, die Deschamps vorausgesetzt hatte, ist also, auch wenn unter Ponce eine Verlangsamung der Arbeiten eingetreten sein mag, durchaus nicht vorhanden. Deschamps' Späterdatierung der Cluny-Kapitelle tritt Oursel entgegen, er entscheidet sich für den weiten, aber früher liegenden Spielraum der Jahre zwischen 1088 und ca. 1130. Vor allem werden mit Recht die unzureichenden Argumente von Deschamps zurückgewiesen. Es sei durchaus gestattet, ein bedeutendes Werk an die Spitze der Skulpturentwicklung zu stellen, wie es ja auch die orthodoxe französische Archäologie (Mâle) mit dem Tympanon von Moissac tue. Was für Moissac recht sei, müsse für Cluny billig sein. Die Kapitelle von Cluny seien keineswegs später als gewisse Skulpturen in Vézelay. Der Bau von Vézelay, den wir heute vor uns haben sei, darin gibt Oursel Deschamps Recht und K. Porter Unrecht, erst nach dem Brande von 1120 entstanden und seine Skulpturen ebenfalls nicht früher; aber Vézelay habe sich damals völlig in der geistigen Abhängigkeit von Cluny befunden. In Cluny müsse die burgundische Skulptur sich entwickelt haben. Überhaupt sei Cluny das Zentrum für die Erneuerung der Skulptur des 12. Jahrhunderts gewesen. Im französischen

Süden, in Moissac, sei alles später, auch dieses sei ja der cluniacensischen Reform unterworfen gewesen. Man täte Unrecht, der späten Chronik des Aymeric de Peyrac zu glauben, die das große Tympanon in die Zeit des Abtes Ansquetil, d. h. vor 1115 ansetze. Leider begeht Oursel hier den Fehler, mit Rupin sogar die Kapitelle des Kreuzganges in die Zeit des Abtes Roger (1115—1131) zu verjüngen. In Wahrheit sind sie von den für die Zeit um 1100 beglaubigten großen Reliefs des Abtes Durandus und der Apostel durchaus nicht zu trennen, und das Portal ist vielleicht nicht viel später. Auch der französische Süden hat frühe Plastik besessen.

Die Frage nach der Entstehungszeit der Cluny-Kapitelle, die hier zur Diskussion gestellt wurde, ist in der Tat eine der allerheikelsten der französischen Archäologie. Von deutscher Seite ist zur Zeit, als jene Debatte geführt wurde, eine Darstellung der Entwicklung burgundischer Plastik gegeben worden, die sich mit Deschamps für die späte Datierung entscheidet (G. von Lücken: Burgundische Skulpturen des XI. und XII. Jahrhunderts. Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923, S. 103 ff.). Auch ich kann mich, obgleich Deschamps' Argumentationen nicht durchweg glücklich, vielmehr mit mancherlei Fehlschlüssen behaftet waren, zu Porter's Annahme einer Entstehung schon im 11. Jahrhundert nicht entschließen. Wenn man — ein etwas primitives Verfahren gewiß — eine der Kapitellfiguren von Cluny (Abb. 3) zwischen eine Figur des Tympanons von Charlieu (vor oder um 1094, Abb. 1) auf der einen und ein Kapitell der Kathedrale von Romans (Abb. 2) auf der anderen Seite stellt, so ist wohl kein Zweifel, daß das Cluny-Kapitell dem in Romans erheblich näher steht. So nah, daß man wohl an den gleichen Meister wird denken müssen, jedenfalls wüßte ich nichts, was den Cluny-Kapitellen verwandter wäre. Die Kirche von Romans aber ist, wie Kingsley Porter selber hervorhebt (Romanesque Sculpture, S. 297), nicht vor 1133 begonnen worden. Nun braucht man gewiß die Cluny-Kapitelle nicht ebenfalls so spät anzusetzen. Ich glaube, daß in Romans bereits eine gewisse Zusammenziehung und Verengung des in Cluny noch plastisch lockeren Faltenstils eingetreten ist, die auf eine etwas jüngere Zeit weist. Aber unmöglich scheint wohl, Cluny und Romans um mehr als 30 Jahre zu trennen. So wird man vielleicht die durch Oursel's Darlegungen ermöglichte mittlere Entscheidung für eine Datierung in die Regierungszeit des „unwürdigen" Ponce (1109—1122) wählen dürfen. In den Tympana der seitlichen Portale von Vézelay ist die Stilstufe der Cluny-Kapitelle gewiß schon vorausgesetzt[1]).

Zu früh datiert waren durch Porter auch die beiden romanischen Tympana aus St. Bénigne, die sich jetzt im archäologischen Museum von Dijon befinden. Auf ihnen befindliche Inschriften nennen den Namen eines Petrus, den Porter mit dem Abte Petrus II (1141—1145) identifizieren zu müssen glaubte, so daß es sich um gut beglaubigte Werke aus jenen wenigen Jahren zu handeln schien. Paul Deschamps (Les deux Timpans de Saint-Bénigne de Dijon et de Til-Chatel, Bulletin monumental 1922, S. 380) hat dagegen mit Recht eingewendet, daß es sich um Künstlerinschriften handeln müsse. Eine Replik des Dijoner Majestas-Tympanons in Til-Chatel trägt die Inschrift: Petrus Divionensis fecit istum lapidem. Der Abt Petrus hätte sich zweifellos als Petrus Abbas bezeichnet. Für die Datierung gewinnen wir damit wieder freie Hand. Deschamps meint freilich, da St. Bénigne 1147 geweiht sei, an einem Datum nahe der Jahrhundertmitte festhalten zu müssen. Nun aber sind, was auch Deschamps betont, die stilistischen Unterschiede zwischen den Dijoner Tympana derart große, daß ein und derselbe Autor nur dann angenommen werden kann, wenn wir das Abendmahlsrelief erheblich früher als das Majestasrelief ansetzen. Es fällt aber schwer, das letztere schon in einer Zeit vor 1180 zu denken. G. von Lücken hatte für beide Werke eine Entstehung erst unter dem Abte Petrus von Grancey (1188—1204) vertreten zu müssen gemeint.

Die in den bisher genannten Aufsätzen erörterten Fragen legten den Gedanken einer zusammenfassenden Darstellung aller Probleme und einer großzügigen Materialpublikation nahe. Im Jahre 1923 hat Kingsley Porter uns dieses Werk geschenkt: Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, eine Leistung, für die unser Dank an den amerikanischen Forscher gar nicht groß genug sein kann. Knapp hat im Jahrg. 1927 des Repertorium, S. 230 eine ausführliche Inhaltsangabe des Buches gegeben, ohne freilich auf Grund eigener Studien zu Porter's Ergebnissen Stellung nehmen zu können. Auch ist es wohl noch nötig, über die Methode dieser außerordentlichen Arbeit und der Porter'schen Forschung im ganzen einiges Grundsätzliche zu sagen. Es ist eigentlich die einfachste Methode, die sich denken läßt. Man sammelt zunächst das gesamte überhaupt vorhandene Denkmälermaterial und man stellt zweitens die auf die Denkmäler bezüglichen historischen Nachrichten: Inschriften, Daten von Kirchweihen usw. zusammen. Da weitaus die meisten Denkmäler chronologisch nicht fixiert sind, kann man sie nur durch

[1]) In Miniaturen ist diese Stilstufe schon kurz nach 1100 aufzuzeigen. Ich denke an die vor 1109 ausgeführte Bible de St. Étienne, aus Cîteaux, jetzt in Dijon (vgl. C. Oursel: La Miniature du XII. siècle à l'Abbaye de Cîteaux, Dijon 1926).

Anknüpfung an die fixierten datieren. Die möglichen Arten der Anknüpfung sind Identifizierung der Meister und Feststellung, daß ein Werk auf ein anderes einen Einfluß ausgeübt habe. Diese Einflüsse sind über weite geographische Strecken hinweg denkbar, da sich auf den Pilgerstraßen ein gewaltiger übernationaler Verkehr abgespielt hat, der es auch den Künstlern ermöglichte, an fremden Orten und in fremden Ländern zu weilen. Zentren kunstgeschichtlicher Einflüsse sind die Zentren des Pilgerverkehrs. Der Stil der Kunstwerke ermöglicht es noch heute festzustellen, was sein Urheber an Vorbildern gesehen und wo er gelernt hat. Geht man diesen Beziehungen nach, so ist es möglich, das einzelne datierte Werk einzukreisen, ihm in einem immer engmaschiger werdenden Netz von Beziehungen eine feste Stelle zu geben. Erst als sekundär treten zu dieser Methode die Aussagen über baugeschichtliche Verknüpfung der Skulpturen im monographischen Sinne (worin bekanntlich die französische Archäologie so Ausge-



Abb. 1. Charlieu, aus dem Tympanon des Portals um 1094.

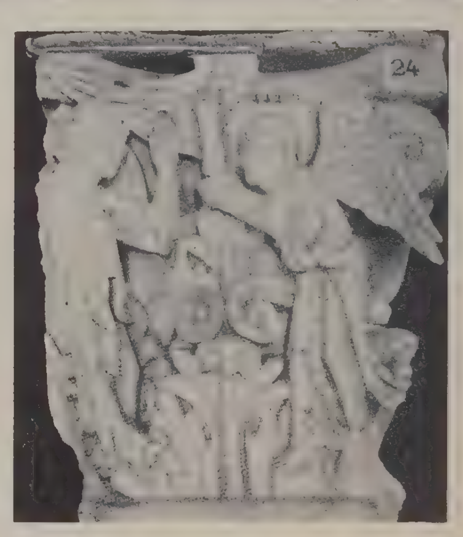


Abb. 2. Romans, Kapitell, nach Abguß des Museums.

zeichnetes geleistet hat) oder Aussagen über ein entwicklungsgeschichtliches Verhältnis zwischen Denkmal und Denkmal: entwickelter, naturähnlicher, daher später und primitiver, archaïscher, daher früher usw.

Da ich selber früher in ähnlicher Weise wie der amerikanische Forscher das Material der deutschen Plastik romanischer Zeit zusammenzutragen und zu ordnen versucht habe, so darf ich mir vielleicht, auch wenn meine Aufgabe bei weitem minder umfänglich war, das Recht zugestehen, mich mit der von Porter gewählten Methode kritisch auseinanderzusetzen. Ich werde hierbei auf Fehlerquellen aufmerksam machen müssen, deren gelegentliche Nichtbeachtung man vielleicht auch mir selber vorwerfen kann. Aber wird nicht gerade derjenige die Tragweite von Irrtümern am besten erkennen, der sich bewußt ist, auch selber schon in ihnen verstrickt gewesen zu sein?

Wer mit frischer und unbeschwerter Energie einen gewaltigen und schwierigen Stoff angreift, wie es Porter getan hat, wird sich zunächst wenig Gedanken darüber machen, daß er heute ja etwas vollkommen Anderes vorfindet als ein von denselben Absichten getragener zeitgenössischer Kunsthistoriker vorgefunden haben würde, wenn wir einen solchen annehmen dürften. Vor allem findet er ungeheuer viel weniger, denn die Zeit hat die schwersten Lücken in das Überkommene gerissen. Die naheliegende Voraussetzung nun, daß dieses Wenige doch immer noch eine einigermaßen adäquate Verkleinerung von dem Bilde der einstigen Fülle gäbe, ist vollkommen falsch. Man kann der Vorstellung gar nicht scharf genug entgegentreten, die damit rechnet, daß diese Lücken den Gesamtcharakter des Bildes nur wenig verändert, daß sie gewissermaßen eine nur quantitative Verkleinerung und keine qualitative Ver-

schiebung und Verzerrung bewirkt hätten. Was wir heute sehen, ist keineswegs das gleichsam mit dem umgekehrt gehaltenen Fernrohr gesehene und so seiner Details beraubte Vergangene, sondern es sind nur befleckte und zerstückelte Fetzen dieses Vergangenen, Fetzen, die wir freilich nun noch immer in greifbarer Nähe haben.

Gibt man sich über diese Eigenart unseres Materials völlig illusionslos Rechenschaft, so wird



Abb. 3. Cluny, Kapitell, Ausschnitt.

man gegen eine Methode recht skeptisch, die im wesentlichen darauf ausgeht, diese Fetzen des Vergangenen noch durch Beziehungen zu verknüpfen, durch Beziehungen, die solche tatsächlicher Natur gewesen sein sollen wie die von Gesehenhaben und Einfluß. Natürlich kommt es immer wieder vor, daß solche Zusammenhänge wirklich aufzeigbar sind, daß irgendwelche Fetzen des Vergangenen wirklich zusammenhängen. Es muß ja so sein, da die durch die Zeit bewirkte Durchlöcherung ja eine zufällige, keine boshaft auf Zerstörung aller Verbindungen gerichtete war. Hier und da können wir also gewiß solche faktischen Verknüpfungen feststellen, mitunter als zweifelsfrei bestehend, mitunter hypothetisch als möglich, denn auch das hat wissenschaftlichen Wert. Wir können noch häufiger direkte Verknüp-

fungen leugnen, womit ebenfalls manches gewonnen ist. Wir können aber unmöglich unsere Gesamtvorstellung einer kunsthistorischen Vergangenheit allein auf solchen Feststellungen aufbauen. Wir müssen an allen Orten mit unbekannten Faktoren, die vielleicht die allerbedeutsamsten waren, zu rechnen wissen. Das historische Kontinuum der Denkmäler, das einst da war, besitzen wir nicht mehr, und es wäre vermessen, so zu tun, als ob es noch da sei. Der Versuch, alles zufällig Erhaltene miteinander zu einem großen tatsächlichen Zusammenhang zu verknüpfen, muß demnach aussichtslos bleiben, weil ganz zweifellos Werke und Gruppen von Werken vorhanden sind, die faktisch isoliert stehen, isoliert in dem Sinne, daß wirklich greifbare und eindeutige historische Beziehungen zu anderen erhaltenen Werken nicht da sind. Man wird trotzdem Ähnlichkeiten entdecken, sogar viele und nach vielen Seiten gerichtete, und man wird immer wieder verführt, diese Ähnlichkeiten als beweiskräftig für faktische direkte Zusammenhänge auszuwerten. Aber gerade hier muß man von unerbittlicher Kritik gegen sich selbst sein, gegen die nur zu natürliche Neigung, Brücken zu schlagen, Meistergleichheiten und ,,Einflüsse" zu sehen, wo sie gar nicht vorhanden sind. Ist man dies nicht, so sind falsche Schlüsse unausbleiblich und ein einziger Irrtum zieht alsbald weitere nach sich. Die Feststellung motivischer oder formaler Ähnlichkeit oder Gleichheit ist methodisch nicht mehr als ein Anfang, das Nächste und Wesentliche muß sein, diese Ähnlichkeiten und Gleichheiten kategoral zu gruppieren: welcher Art sind sie, was bedeuten sie? Eine solche Gruppierung ist nur kraft der Vorstellung eines komplexen historischen Zusammenhangs möglich. Diese Vorstellung aber besitzen wir auf Grund erworbener Erfahrungen als Historiker bis zu einem gewissen Grade apriori. Wir besitzen nicht den faktischen Zusammenhang, aber wir können sein strukturales Schema: wie er sein sollte, erfassen.

Wir können uns vor allem eine Vorstellung erwerben von der allgemeinen Entwicklung des Stils. Diese Vorstellung läßt sich verschärfen, vertiefen, erweitern. Und die Entwicklungsvorstellung vermag nun als wesentliches Korrektiv zu dienen gegenüber der einseitigen Bevorzugung von Feststellungen direkter Zusammenhänge, die so häufig nur in der Phantasie des Verknüpfenden bestehen. Man muß sich klar machen, was alles gleichzeitig ist, was die gemeinsamen Unterschiede alles Gleichzeitigen gegenüber Früherem und Späterem sind, also die Gemeinsamkeiten nicht durch ,,Einfluß", sondern durch gemeinsames ,,Wachstum". Man kann dann schließen, was alles gleichzeitig sein kann, was es nicht sein kann, was früher oder später sein muß. Es gibt Ähnlichkeiten auf Grund bloßer Zeit- und Problemgleichheit, ohne daß unmittelbare faktische Beziehungen zwischen Denkmal und Denkmal vorhanden sind. Was ist das Kriterium für Ähnlichkeiten dieser Art im Gegensatz zu solchen, die auf wirkliche Zusammenhänge, auf Einheit der ,,Schule", auf Einheit der Person oder auf bloßen ,,Einfluß" solcher oder solcher Art verweisen? (Die Gegenüberstellung: Einfluß — Wachstum wird W. Pinder verdankt.

Durch derartige Fragen, durch eine differenziertere Auswertung der ersten primitiven Feststellungen, daß etwas ähnlich sei, gewinnen wir schließlich jenes Schema des Zusammenhanges, das Gerüst in dem wir alle unsere Einzelfeststellungen erst verankern können. Alles praktische Arbeiten am einzelnen Material, vom einen aus und zum anderen hin nützt auf einem Gebiete, in dem die historischen Daten so spärlich sind, letzten Endes sehr wenig, wenn wir nicht gleichzeitig unablässig bemüht sind die Gesamtvorstellung des Gesamtzusammenhanges durchzudenken und kategorial zu differenzieren.

Ich bin mir bewußt, daß ich mit diesen Gedanken vielen Fachgenossen kaum etwas Neues sage Aber solche Besinnung schien zweckmäßig angesichts einer wissenschaftlichen Leistung von gewaltigem Ausmaß, die sich für unser — gewiß in sehr deutsch-idealistischen Auffassungen bedingtes — Gefühl allzu amerikanisch-praktisch auf eine, wie ich glaube, nicht genügend theoretisierte Empirie stützt. Für unsere deutsche Auffassung gibt es ja neben den Persönlichkeiten der Meister, den überpersönlichen Individualitäten der Schulen und den Tatsachen des Einflusses (oder daß jemand an einem Orte gewesen ist und etwas gesehen hat), noch etwas Anderes, freilich sehr viel weniger Handgreifliches, viel weniger leicht Definierbares, dessen Natur auch weniger im Realen als im Ideellen zu suchen ist, das aber trotzdem auch zur praktischen Bestimmung tatsächlicher historischer Daten unentbehrliche Handhaben bietet und dessen Analyse daher auf keinen Fall zu vernachlässigen ist: den Stil. Den Stil, in dem wir nicht ein Nebeneinander von Merkmalen und handschriftlichen Kennzeichen sehen und noch weniger die mehr oder weniger entwickelte Fähigkeit, dem dubiosen ,,Naturvorbilde", das noch immer in der Kunstgeschichte des Mittelalters herumspukt, nahezukommen, sondern eine innere Gesetzmäßigkeit aller das Kunstwerk ausmachenden Formen, eine Gesetzmäßigkeit nicht im Sinne einer allgemeinen Ästhetik warum etwas schön ist, sondern eine Gesetzmäßigkeit von besonderer Art, die durch die Stilanalyse eben zu beschreiben sein muß. Zugleich ist der Stil, in diesem Sinne gefaßt, etwas, was sich folgerichtig entwickelt (wenn auch vielleicht gar nicht zu der sogenannten ,,Naturnähe" hin), und indem wir diese Entwicklung aufzeigen, gelingt es, den tatsächlichen historischen Ablauf aus sich selbst, seinem Sinne nach zu verstehen. Und die scheinbar isolierten Denkmäler, zu denen sich Fäden im Sinne greifbarer histor

scher Beziehungen mit anderen Denkmälern nicht wollten knüpfen lassen, jene undatierten, vereinzelten Werke, treten plötzlich in einen idellen Zusammenhang, und häufig genug wird auch ihre tatsächliche Entstehungszeit mit einem Male bestimmbar.

Ich glaube, daß in der Arbeit Kingsley Porter's — und es hängt das gewiß mit der allzu ausschließlich auf Tatsachen gerichteten Einstellung des Angelsachsen überhaupt zusammen — diese Seite der Forschung zu kurz gekommen ist und daß sich daraus manche Fehler ergeben haben. Porter hat ja selbst, freilich nicht unserer, sondern der französischen Position gegenüber, sein Mißtrauen gegen die „Theorie", gegen eine gleichsam apriorische Konstruktion der Stilentwicklung oft genug sehr deutlich bekannt. Man lese daraufhin gleich die ersten Abschnitte seines Werks! Praktisch war dies Mißtrauen berechtigt, weil sich tatsächlich der französischen Theorie viele Fehldatierungen nachweisen ließen, aber die Ursache in der Unmöglichkeit einer solchen Theorie, statt bloß in ihrer mangelhaften tatsächlichen Durchführung zu sehen, ging doch zu weit. Nicht die „Theorie" über Bord zu werfen, sondern sie neu zu durchdenken und zu vertiefen, wäre die Aufgabe gewesen. Die Überlieferung von tatsächlichen historischen Daten, deren Vernachlässigung Porter den Franzosen so vorwirft, hätte bei solcher Arbeit den Leitfaden geben können.

In der Tat war die französische „Theorie" in ihrer bestechenden Einfachheit allzu simpel und auf falschen Voraussetzungen errichtet gewesen. Vor allem auf der nationalistisch verengten, daß allein in Frankreich die Wiege der mittelalterlichen Monumental-Skulptur gestanden haben könne, und dann — was prinzipiell noch wichtiger ist — auf der anderen, daß die Entwicklung dieser Skulptur notwendig eine solche vom Primitiven und Armen zum Reichen und Komplizierteren gewesen sein müsse, daß sie wirklich an einem Anfangspunkte eingesetzt habe.

Diesem den geschichtlichen Sachverhalt verfälschenden und vereinfachenden Entwicklungsgedanken ist Porter mit Recht entgegengetreten. Sein auf die Tatsachen gerichteter Blick sah sehr wohl, daß schon das 11. Jahrhundert eine ganze Reihe keineswegs primitiver großplastischer Werke besessen hatte [1]), vor allem in Deutschland. Gerade dies ist eine dem französischen Nationalismus sehr peinliche Tatsache, vor der man deshalb auch jenseits des Rheines beharrlich die Augen verschließt, nachdem der kühne Versuch Marignan's so grotesk mißglückt war, die Hildesheimer Bronzetüren, die Reichenauer Fresken und das Aachener Münster in die spätromanische Zeit zu verjüngen. Die offizielle französische Entwicklungsvorstellung ist schon deshalb unhaltbar, weil sie der Tatsache zu wenig gerecht wird, daß die beginnende Monumentalskulptur, an Malerei und Kleinplastik anknüpfend, ein reiches Erbe zu verarbeiten hat, letzten Endes das Erbe der Spätantike, daß also unter Umständen gerade das Komplizierte, eben stärker von dem Erbe einer malerischen Spätkunst Belastete dem Primitiveren, Geradsinnig-Plastischeren gegenüber das Frühere sein kann. Ich halte es also für unausbleiblich, daß die französische Forschung sich, wenn sie mit den Fortschritten unserer Wissenschaft Schritt halten und sich nicht auf die freilich von ihr so prächtig bestellten Domänen der ikonographischen und baugeschichtlichen Wissenschaften zurückziehen will, endlich einmal beginne, an jener tieferen Erforschung der Stilprobleme teilzunehmen, in der die deutsche Wissenschaft seit Wölfflin, Riegl und Schmarsow und dann auf dem Gebiete praktischer Erforschung mittelalterlicher Skulptur seit den ersten Arbeiten Voege's und Goldschmidt's und vor allem seit Pinder's „Würzburger Plastik", schon so bedeutsame Schritte getan hat. Sie wird dann freilich einzugestehen haben, daß eine ganze Reihe ihr liebgewordenen Thesen zu berichtigen sind.

Porter's Verdienst ist es gewesen, einmal das ganze Gebiet der außerdeutschen Skulptur des endenden 11. und des 12. Jahrhunderts im Zusammenhange stilkritisch durchgearbeitet zu haben. Stilkritisch, aber nicht stilanalytisch, was ein Unterschied ist, insofern die Stilkritik unmittelbar auf faktische Feststellungen ausgeht, während die Stilanalyse das Denkmal zu allererst in seiner eigenen Gesetzmäßigkeit zu erfassen bestrebt ist, was durch methodische Vergleiche mit anderen fremdartigen oder verwandten Denkmälern am besten geschieht. Sie arbeitet die inneren Distanzen heraus, die zwischen Stil und Stil jeweilig vorhanden sind, während die praktisch gehandhabte Stilkritik gern allzurasch über alle Distanzen hinweg nur die Verbindungen sieht. Freilich ist es selbstverständlich, daß auch die Verbindungen gesehen werden müssen, das Oeuvre der Meister und die faktischen Abhängigkeiten, daß um die Kunstgeschichte einer datenarmen Zeit wirklich aufzubauen, eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung allein nie genügt. Die Schwierigkeit für uns alle ist die, die notwendige Einseitigkeit unserer einen Lieblings-

[1]) Über Reliefs eines datierten Grabmals von 1093 in Sahagún, das ich leider im Frühjahr dieses Jahres nicht mehr am Platze fand, berichtet Porter in „The Art Bulletin", Vol. III, 1926, S. 235 „Leonesque Romanesque and Southern France".

methode zu überwinden und uns um der Erkenntnis willen aller Wege, die zur Wahrheit hinführen können, in gleicher Weise und vorurteilsfrei zu bedienen.

Die Frage der Methode ausführlich zu erörtern, schien nötig, weil in ihr im Grunde die Diskussionen über alle Einzelprobleme ihre Ursache hatten, die sich an die Porterschen Arbeiten geknüpft haben. Sie ist in diesen Diskussionen begreiflicherweise nur gelegentlich in den Vordergrund gestellt worden, während die Haupterörterungen spezielle Tatsachenfragen bestrafen. In raschem Tempo wurde die Auseinandersetzung zwischen Porter und der französischen Forschung fortgesetzt.

Noch nicht einmal das Werk des Amerikaners selber, sondern nur ein kurzer Extrakt war erschienen (Pilgrimage Sculpture, American Journal of Archaeology XXVI, 1922, S. 1), als bereits Paul Deschamps ihm wiederum antwortete mit einem Aufsatze: Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le Nord de l'Espagne (Bulletin monumental 1923, S. 305). Auch hier galt es wieder die orthodoxe französische These von der Priorität des französischen Südens zu schützen, dieses Mal nun nicht den Ansprüchen Burgunds, sondern denen Spaniens gegenüber, deren Anwalt wiederum Porter zum Verdrusse des kunstgeschichtlichen Nationalismus der Franzosen gewesen. Zunächst wird die Frage nach der Priorität von Santiago de Compestela oder Toulouse erörtert. Frankreich behauptete um 1100, meint Deschamps, die Oberhoheit bis über die Pyrenäen hinaus. Nicht nur politisch, sondern auch militärisch und kulturell erstreckte sich sein Einfluß bis tief in die spanischen Länder. Eine Fülle geschichtlicher Tatsachen, die dies bezeugen, wird beigebracht, auch Kirchengründer und Inhaber höchster geistlicher Würden seien im damaligen noch mit den Mauren ringenden Spanien oft genug Franzosen gewesen. Dann werden die Baugeschichten von Toulouse und Santiago ausführlich erörtert. 1096 zur Zeit der Weihe durch Urban II. (dessen Kreuzzugpropagandareise 1095/96 ja so viele baugeschichtlich bedenkliche Weihedaten verschuldet hat, ich erinnere nur an Cluny und S. Abbondio in Como) sei St. Sernin bereits sehr vorgeschritten gewesen und die von dem einst so reichen Portalschmuck allein übrig gebliebene Porte de Miégeville gehöre bereits in die letzten Jahre des 11. oder in den Anfang des 12. Jahrhunderts. Auch Porter hatte für die Skulpturen ein Datum „vor, ja wahrscheinlich beträchtlich vor" der zweiten Weihe von 1119 angenommen, wenn auch, wie er bald darauf einschränkend hinzufügte, kaum vor 1110. Die den Toulousaner so verwandten Skulpturen der Puerta de las Platerias in Santiago de Compostela, die Porter zwischen 1102 und 1112 angesetzt hatte, datiert Deschamps zwar wenigstens zum Teil vor 1124, jedoch nach 1112, vielleicht gar erst nach dem Brande von 1117. Andere dagegen, darunter die schönsten wie der David und die Frau mit dem Löwen seien, da der nach Deschamps erst gegen 1140 geschriebene Pilgerführer, diese wichtigste Quelle für die frühen Skulpturen Santiagos, sie nicht verzeichne und da auch der Stil wesentlich fortgeschritten erscheine, erst später, etwa gegen 1150 entstanden. Hier ist Deschamps der Vorwurf zu machen, daß er die Ausführungen Porters nicht genau gelesen hat, sonst hätte er gefunden, daß dieser mit umfassenden späteren Veränderungen der Portale bereits rechnet, daß er ausdrücklich hervorhebt, daß wir an den Gewänden der Puerta heute z. T. andere Figuren finden, als die, die der Pilgerführer an derselben Stelle gesehen hat. Mit Recht wies Porter ferner darauf hin, daß von der gleichen Hand wie die Frau mit dem Löwen auch die im Pilgerführer beschriebene mit dem Schädel im Schoß (Luxuria?) gearbeitet sei. Und gerade dieser Meister ist an der Porte de Miégeville von St. Sernin, an den schönen Konsolen, wiederzufinden. Dies Portal aber um 1100 und die verwandtesten Figuren in Santiago erst um die Mitte des 12. Jahrhunderts zu datieren, ist völlig unmöglich.

So ist Deschamps in seinem Bestreben, die Priorität von Toulouse zu sichern, zweifellos zu weit gegangen. Die Skulpturen von St. Sernin und die von Santiago stehen stilistisch einander so nahe und müssen infolgedessen auch so kurz hintereinander entstanden sein, daß die Frage, was nun wirklich das Frühere sei, gar nicht so erheblich ist. Für eine Priorität von Toulouse spräche vielleicht, daß dort formgeschichtliche Anknüpfungspunkte zu einer etwas älteren Plastik vorhanden sind: den Reliefs des Chorumganges und der Kleinplastik an einer Altarplatte, die sich im linken Querschiff befindet, und die Deschamps, was stilgeschichtlich durchaus wahrscheinlich erscheint, mit einem 1096 durch Urban II geweihten Altar in Zusammenhang bringt (in einem für das Bulletin Archéologique angekündigten Artikel). Lassen wir für die Porte de Miégeville Porter's Datierung zwischen 1110 und 1119 gelten — denn eine frühere verbietet sich, weil die Plastik über die von 1096 (?) stilistisch doch bereits sehr weit hinausgeht — und für die meisten Skulpturen der Puerta de las Platerias die von Paul Deschamps zwischen 1112 und 1124, so werden wir wohl beiden Standpunkten gerecht und mögen vielleicht auch das Richtige treffen [1]).

[1]) Die neue Monographie: Kenneth John Conant: The early architectural History of the Cathedral of S. d. C. (Cambridge, Harvard University Press 1926) ist zwar wichtig für

Während also die Frage nach der Priorität der Porte de Miégeville oder der Puerta de las Platerias nicht sehr bedeutsam erscheinen will — und irre ich nicht, so legt ihr auch Porter nicht ein allzu großes Gewicht bei — ist folgenschwerer schon die andere, die Deschamps' Artikel im Anschlusse an Porter's Ausführungen anschnitt: die nach der Datierung der älteren Kreuzgangreliefs von Santo Domingo de Silos. Ein prachtvoll skulpiertes Kapitellpaar dieses Kreuzganges trägt eine mit einer Inschrift versehene Deckplatte. Es ist eine Grabinschrift des 1073 gestorbenen Klosterheiligen, der zunächst in dem von ihm begonnenen Kreuzgang begraben war, dessen Grabstätte aber bereits drei Jahre später verlegt wurde. Folglich, so lautet der Schluß Kingsley Porters, sind diese Kapitelle in jenen Jahren gearbeitet. Der Kreuzgang war damals im Bau, und die bedeutenden Passionsreliefs, die in ihn eingelassen und die in der plastischen Arbeit den Kapitellen aufs nächste verwandt sind, stammen spätestens aus den letzten drei Lustren des 11. Jahrhunderts. Sie sind also älter als die in einer Reihe von Detailformen nahe verwandten Skulpturen von Moissac und Souillac. Deschamps warf ein, daß jene Inschrift nur eine spätere Gedächtnisinschrift sein könne, eine ganze Reihe von Buchstabenformen sei im 11. Jahrhundert unmöglich. Noch 1158 seien besondere Einkünfte für den Kreuzgang verzeichnet gewesen, ja die letzten Reliefs gehörten bereits dem 13. Jahrhundert an[1]). Die französischen Forscher, die die älteren etwa gegen 1130 angesetzt haben, seien demnach im Recht gewesen.

Diese Darlegungen Deschamps' hat Porter in einem Aufsatze: Spain or Toulouse and other questions. (The Art. Bulletin VII, 1924, S. 1) Punkt für Punkt glänzend zu widerlegen vermocht. In der Tat hatte es sich hier deutlich gezeigt, daß die französischen Forscher, im Wahne des Dogmas der südfranzösischen Herkunft der neuen Monumentalskulptur befangen, einfach keine Vorstellung vom plastischen Stile des 11. Jahrhunderts besaßen: Man solle doch die um 1100 datierten Reliefs des Kreuzgangs von Moissac mit denen des spanischen Klosters vergleichen: „Ce simple rapprochement montre combien les sculpteurs de la puissante abbaye de Moissac... auraient été malhabiles a côté de ceux du monastère espagnol qui au même moment auraient accompli des oeuvres d'une valeur artistique bien supérieure.“ Nein, das ist keine Argumentation, und dieses Reden von künstlerischem Wert und mehr oder minder großer Geschicklichkeit ersetzt keine Stilkritik. Mit Recht konnte Porter in seiner Erwiderung solchem Einwand die vielleicht noch vor Santo Domingo entstandenen deutschen Steinbildwerke in Münster und Werden entgegenhalten, die zu den spanischen enge Verwandtschaften im Sinne des Zeitstils deutlich erkennen lassen. So wird es dabei bleiben müssen, die Reliefs von Santo Domingo gehen den Skulpturen in Moissac und Souillac zeitlich voraus, und es ist beinahe sicher, daß diese von ihnen oder verwandten verlorenen Werken auf spanischem Boden abhängig sind. Leider hat sich Porter in seinem Buche verführen lassen, den künstlerischen Wert eines Teils der Skulpturen in Moissac ungebührlich herabzusetzen, so den des wundervollen Trumeau, dessen Schöpfer er — wie ich meine, fälschlich — mit dem ebenfalls recht bedeutenden Petrusmeister identifiziert. In Moissac sind, glaube ich, die Hände mehrerer gleichzeitig arbeitender Meister am Portikus festzustellen, und das Tympanon für das Beste und Älteste der dortigen Skulpturen zu halten, geht keineswegs an. Auch in Souillac sind zwei Meister zu trennen.

Der zuletzt genannte Aufsatz Porter's stellt als ganzes eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Mâle'schen Buche dar. Bei aller Verehrung und Bewunderung, die der Amerikaner dem franzö-

---

die Rekonstruktion des Außenbaues und seiner Baugeschichte, vermag aber für die Frage nach der Entstehungszeit der Puerta nichts Neues zu bringen. Die Jahreszahl einer Inschrift, die sich an einem Pfosten der Puerta befindet, ist nicht eindeutig lesbar und bezieht sich kaum auf das Portal selber. Das von Gomez Moreno gelesene und zeitweilig auch von Porter angenommene Datum 1103 ist also unsicher.

[1]) In diesem letzten Punkte muß ich Deschamps zustimmen. Die Reliefs der Verkündigung und des Jessebaums können in der Tat nicht wesentlich vor 1200 entstanden sein. Ebenso alle Kapitelle des Südflügels und die meisten des Westflügels. Diese beiden Flügel des Kreuzganges stammen erst aus spatromanischer Zeit. Im Mauerwerk ist gegenüber den mehr als 100 Jahre älteren Teilen ein Unterschied sichtbar, indem hier über den Keilsteinen der Bögen nur eine einzige Schicht von Quadern (über 30 cm hoch) liegt, im Nord- und Ostflügel dagegen zwei (11—18 cm hoch), dann folgt das noch jüngere Obergeschoß. Also schon im Untergeschoß zwei völlig getrennte Bauperioden, zwischen denen es keine Übergange gibt, wenn auch die spätere einige fertige Kapitelle der früheren noch mitverwendet hat und einige Deckplatten von Kapitellen des 11. Jahrhunderts im Nordflügel durch solche des jüngeren Stiles ersetzt worden sind! Man hat also um 1200 in Silos nicht noch gebaut, wie Deschamps annimmt, sondern wieder, während in der langen Zwischenzeit gar nichts entstanden ist. Porter's Datierung der älteren Reliefs ist sogar noch zu vorsichtig. Da sie die gleiche Arbeit wie die Kapitelle zeigen, sind sie wohl ebenfalls bereits in die 1070er Jahre und nicht erst in die drei letzten Jahrfünfte zu datieren.

sischen Archäologen und der Schönheit seiner Darstellung entgegenbringt, sieht er sich genötigt, ihm sachlich und gerade auf dem Gebiete des Ikonographischen eine nicht kleine Anzahl von Irrtümern vorzuhalten. Und zur Frage Toulouse oder Spanien habe Mâle, ohne es zu wollen, eine ganze Reihe von Argumenten zugunsten eines spanischen Einflusses auf die französische Kunst beigebracht. Die kritischen Erörterungen verlieren sich sehr in das Einzelne, ich betone nur, daß auch in diesem Aufsatze Porter noch einmal seine Frühdatierung der Cluny-Kapitelle zu schützen sucht und daß er auch versucht, den Annahmen Deschamps' und Oursel's entgegen, wieder die Ansetzung des Schiffes von Vézelay und seiner Kapitelle in die Zeit vor dem Brande von 1120 wahrscheinlich zu machen. (Vgl. dagegen wieder die Bemerkungen von J. Walter: La clef de doubleau de Vézelay: „sum modo fumosa", Bulletin monumental 1924, S. 398!)

Daß neben Santo Domingo de Silos und Santiago auch eine aragonesische Skulpturengruppe für die Anfänge der europäischen Monumentalplastik von Bedeutung gewesen, hat Porter in dem Artikel The tomb of Doña Sancha and the romanesque art of Aragon (Burlington Magazine 1924) gezeigt. Schon ehe dieser Artikel vorlag, war der Unterzeichnete unabhängig darauf aufmerksam geworden, daß hier in kurz vor 1100 entstandenen Werken wohl Ursprünge der mit dem Baue des Domes von Modena einsetzenden lombardischen Bauplastik zu suchen sind, daß u. a. ein Meister, der nach 1121 in Nonantola arbeitet, auch ein reich skulpiertes Kapitell in Jaca geschaffen hat, und zwar beträchtliche Zeit vorher (vgl. Belvedere Jg. 1925/26, S. 108 ff.). Dort fehlt nur der Hinweis, daß auch Cluny in diesen Zusammenhängen steht. Ein Relief des Musée Ochier (Porter Ill. 27) enthält einmal eine Reiterkampfgruppe in der Art der Reiterreliefs in Jaca, Pavia, Modena, Bari und Angoulême und zweitens eine Simsongestalt, die, obschon qualitativ geringer, dem Petrusmeister von Moissac und dem „Wahrhaftigen" des Meisters der Modeneser Porta della Pescheria aufs nächste verwandt ist.

Um 1100 sind die Beziehungen zwischen Skulpturen in den verschiedensten Gebieten wirklich sehr enge, und mit einem Wandern der Meister von Land zu Land — nur Deutschland steht abseits — muß fraglos gerechnet werden. Ich glaube aber, daß sich in den folgenden Jahrzehnten dann doch vielerorten lokale Bildhauerschulen konsolidieren, die ihre autochthone Entwicklung besitzen, und daß von da ab viel seltener der Fall eintritt, daß man nach fremden Beziehungen und Einflüssen auszuschauen genötigt ist. Diesem Erstarken regionaler Eigencharaktere mißt Porters Buch nicht die genügende Bedeutung bei, denn auch in diesen späteren Zeiten steht bei ihm das einzelne Werk immer noch in einem Kreuzpunkt von weitab führenden Linien.

So glaube ich, daß sich etwa im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts auch in den Gebieten der Pyrenäen und Spaniens eine „Schule" gebildet hat, der ich eine Gruppe von durch Porter m. E. meist zu spät angesetzten Denkmälern zuweisen möchte, eine Gruppe, die sich von den späteren Figuren, an denen sich die plastischen Gewandmassen zu einer engen und kleinteiligen Faltenhülle verdichten und differenzieren, durch ruhigere und glattere Oberflächen auszeichnet. Es handelt sich um Werke in Leire (Porter Ill. 712—716), Ávila[1]) (Ill. 842, 843), Segovia (Ill. 577—760), Morlaas (Ill. 456—60, heute erneuert) und vor allem um die reiche Skulpturenfassade in Ripoll[2]) (Ill. 560—593), die

[1]) In Ávila handelt es sich um zwei Statuen am rechten Gewände des Südportales von San Vicente, das im beginnenden 13. Jahrhundert verändert worden ist. Der alte Zustand ist noch zu rekonstruieren. Auch der inneren von den drei Rundstabarchivolten entsprach in den Gewändeeinstufungen je eine Säule. Das Portal war enger, und die beiden ursprünglichen Statuen, die stilistisch mit dem figürlichen Kapitell ganz rechts zusammengehen, können sich nur an den innersten Portalpfosten befunden haben, eine gegen die andere gekehrt, ähnlich den Figuren (Porter Ill. 681—84) der Puerta de las Platerias in Santiago. Diese Pfosten und die inneren Säulen wurden bei der späteren Erweiterung der Türöffnung herausgeschlagen, unter den Kämpfern der Pfosten wurden je eine granitene Konsole, unter diesen wieder je eine spätromanische Sitzfigur angebracht. Der Verkündigungsmaria links wurde dabei an der Stelle der ursprünglichen Säule ein Engel zugesellt, während den entsprechenden Platz rechts nunmehr die weibliche der älteren Statuen bekam. Die männliche wurde vor der jetzt erst abgeschrägten Ecke zwischen den stehengebliebenen Säulen des rechten Portals angebracht. Die neu eingefügten Figuren stammen aus der Werkstatt des Westportals, die auch den Sarkophag des Hl. Vinzenz und seiner Schwestern im Inneren gearbeitet hat. Die anderen dürften 5—7 Jahrzehnte älter sein.

[2]) Professor Porter selbst machte mich auf die Beziehungen der Fassadenskulpturen von Ripoll zu dem im Inneren der Kirche angebrachten Sarkophag Berenguers III. († 1131) aufmerksam. Die Ornamentik ist zwar um einen Grad altertümlicher; die Plastik aber geht, soweit der schlechte Erhaltungszustand ein Urteil gestattet, mit der der Fassade zusammen. So bestätigt sich auch von hier aus die Datierung vor 1150. Vgl. jetzt auch Homburger in Oberrhein. Kunst, 1928, S. 17!

leider auch in den neueren vor allem auf das Ikonographische gerichtete Behandlungen durch Sanoner und Puig y Catafalch (Bulletin monumental 1923, S. 352 sowie 1925 S. 303) noch nicht die durch den Stilbefund nahegelegte Zurückdatierung aus dem dritten in das zweite Jahrhundertviertel erfahren hat. In der Anlage von Ripoll und in dem ebenfalls wohl in dieser und nicht in späterer Zeit begonnenen Portal von Sangüesa (Ill. 742—754) besitzen wir die frühesten Säulenfigurenportale gleichzeitig mit St. Denis, wenn nicht früher, und beide, wie mir scheinen will, nicht nach-, sondern vorchartresisch. Kingsley Porter hat ebenfalls, ohne die frühe Datierung dieser Portale schon zu vertreten, darauf aufmerksam gemacht, wie in Spanien, in Santiago allein eine wirkliche Genesis des Motivs der Säulenstatue zu verfolgen ist (Romanesque sculpture, S. 220) [1]. Somit wird es nicht nötig, spätere spanische Säulenfigurenportale schon auf nordfranzösische Einflüsse zurückzuführen, wie es immer wieder geschieht.

Am Beginne der in Spanien sehr früh einsetzenden spätromanischen Stilphase steht der Portico de la Gloria von Santiago de Compostela, dem Ernst Buschbeck ein 1919 in der Serie der Wiener Kunstgeschichtlichen Forschungen erschienenes Buch gewidmet hat, das in vielem einen wirklichen Anfang zur stilkritischen Durchdringung dieses Gebietes bedeutete. Weit über das chronologisch fest gesicherte Einzeldenkmal hinausgreifend, suchen Buschbeck's Untersuchungen auch eine Chronologie der übrigen spanischen und der wichtigsten französischen Plastik der Zeit zu gewinnen. Da er die spanische Eigenentwicklung des Säulenstatuenportals noch nicht sah und da er von der viel zu weit gehenden Voraussetzung ausgeht, daß 1168, als der Meister Mateo dauernd an die Opera von Santiago gebunden wurde, der Stil des 1188 erst bis zur Oberschwelle gediehenen Portico de la Gloria schon festgestanden haben müsse (warum? war ein Meister vom Range Mateos etwa nicht auch einer fortschreitenden Entwicklung unterworfen?), ist er z. B. genötigt, das Portail royal von Chartres, das Porter übrigens sogar noch früher datiert, schon um 1150 anzusetzen, und den ausgezeichneten Darlegungen R. de Lasteyeries in den Monuments Piot von 1902 entgegenzutreten. Den plastischen Stil des Portico selbst leitet Buschbeck von den bekannten Figuren aus St. Étienne in Toulouse ab. Mit diesen ein anderes spanisches Werk von Bedeutung in engsten Zusammenhang gebracht und es zugleich aus dem 13. Jahrhundert in die Zeit vor die Weihe von 1163 zurückdatiert zu haben, ist ein großes Verdienst Kingsley Porter's (in dem Aufsatze im Art. Bulletin VII, S. 8). Es handelt sich um die ursprünglich die Mitte eines Tympanons einnehmende Steinmadonna von Solsona, die Porter wahrscheinlich mit Recht geradezu für ein Werk des Toulousaner Gilabertus hält. Um 1160 dürften demnach wohl auch dessen Apostel für St. Étienne entstanden sein, und so ist es chronologisch recht möglich, hier mit Buschbeck die Voraussetzungen des Stils von Meister Mateo zu sehen.

Daß Mateo am Anfange der spanischen Spätromanik steht, wird von Porter geleugnet, indem er vor allem die schönen Skulpturen der Fassade von Carrión de los Condes, die Verkündigung im Kreuzgang von Santo Domingo de Silos und die Skulpturen der Cámara Santa in Oviedo früher datiert. Gegen diese Auffassung hat in einem kurzen Aufsatze über die letzteren (Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1924, S. 225) August L. Mayer mit Recht opponiert. In Oviedo fiele, meint Mayer „ein größerer Naturalismus" (sic!) auf, die strenge romanische Tektonik sei hier schon bedeutend gelockert, usw. In der Tat sind die Faltenverhüllungen hier sowie in Carrión und Santo Domingo dichter und reicher geschoben, was für eine Datierung schon gegen 1200, wenn auch kaum schon „im vollen 13. Jahrhundert" zu sprechen scheint. Mit Recht wendet sich Mayer gegen Porter's übertreibende Schätzung dieser Figuren in Oviedo. Wenn er dann freilich von der „provinziellen Unbeholfenheit eines spätromanischen Nachzüglers" spricht, schießt auch er weit übers Ziel.

Von Mayer ist 1922 ein Bilderband: „Mittelalterliche Plastik in Spanien", ein Jahr später ein entsprechender: „Mittelalterliche Plastik in Italien" erschienen. Daß es sich um die Erfüllung von Verlegerwünschen handelt, spricht das Vorwort des ersten Bandes klar aus, und es ist selbstverständlich, daß sich der Herausgeber der wissenschaftlichen Überflüssigkeit dieser Bände selber am besten bewußt ist. Mayer hat dann ja auch in einer gewiß allen deutschen Fachgenossen sympathischen Weise später den Ruf vernehmen lassen: „Zurück zum wissenschaftlichen Kunstbuch!" (Kunst und Antiquariat I, S. 63): „Ernsthafte Forscher waren mehr als einmal gezwungen, auf die Wünsche der Verleger einzugehen, wollten sie nicht auf die buchmäßige Publikation ihrer Studien ganz verzichten. Wir wollen heute niemand anklagen." Nein, das wollen wir nicht; aber ich glaube, daß auch das nicht wissenschaftliche Kunstbuch eine Mission zu erfüllen hat. Es hat die Möglichkeit, den Sinn für Qualitäten zu wecken, zu festigen, es hat daher — gerade in Bänden wie den vorliegenden

---

[1]) Eine bedeutsame Rolle fällt hier den mit Figuren behafteten Altarsäulen von S. Pelayo de Antealtares bei Santiago zu. Über diese vgl. Porter: „Santiago again" in „Art in America", Februar 1927.

— die Verpflichtung, aus jeder Zeit nur die besten Denkmäler eines Gebietes zu bringen. Leider aber befindet sich unter den in den schönen Tafeln wiedergegebenen Objekten auch mancherlei Mittelgut, und das wäre zu vermeiden gewesen. Während die Mayer'schen Bände aber in einer soliden und eigenen wissenschaftlichen Anschauung der Dinge fundiert sind, läßt sich von dem dritten Buche der Serie: P. L. Duchartre: Mittelalterliche Plastik in Frankreich das Gleiche nicht sagen. Wollte der Delphin-Verlag schon einen ausländischen Autor bemühen und einen französischen Text übersetzen lassen, so hätte er eine „Kapazität" heranziehen müssen, aber nicht einen Ignoranten, der es fertig bringt, etwa die bisher stets in spätgotische Zeit datierte, schöne Madonna aus der Champagne im Louvre dem Leser als ein Werk des beginnenden 13. Jahrhunderts vorzustellen.

Von deutschen Gelehrten hat dann neuerdings G. Weise eine intensive Materialsammlung und Durchforschung spanischer Plastik unternommen: Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten (Bd. I 1925, Bd. II, Text und Tafelband 1927), auf das ich hier nur verweise, da es in dieser Zeitschrift von anderer Seite besprochen wird. Das Schwergewicht dieser Veröffentlichungen liegt auch auf der Plastik nachromanischer Zeit.

Von der Literatur zur romanischen Plastik Frankreichs ist, sobald man von den durch K. Porter in Fluß gebrachten Diskussionen absieht, verhältnismäßig wenig zu berichten. Der Congrès archéologique von 1919, der in Paris tagte, beschäftigte sich wieder einmal mit Étampes, dann mit dem Portale von Mantes und in Paris selbst mit der auch skulpturgeschichtlich bedeutsamen Kirche von St. Germain des Prés. 1921 wurden Kirche und Portal von Beaulieu behandelt. Das Bulletin monumental von 1922 publizierte auf S. 210 das bisher wohl unbekannte Tympanon der Friedhofskapelle von Vizille. (Dép. Isère) Ein wichtiges südfranzösisches Bogenfeld, dem von Cahors verwandt ist in Collonges bei Brive zutage getreten (Les Beaux arts 1925, S. 20). Über ein jetzt ganz freigelegtes Tympanon in La Charité sur Loire berichtet Louise Pillion (Les beaux arts 1924, S. 212). Nach dem Kriege ist der zweite Band von Victor Terret: La sculpture Bourguignonne au XI et XII siècle erschienen, der vor allem Autun behandelt, der aber mir noch nicht vorlag. Ein Aufsatz von Jean Vallery-Radot: La sculpture française du XII siècle et les influences irlandaises (Revue de l'art ancien et moderne 1924, S. 335) bringt vor allem die seltsamen Reliefs in den Arkadenzwickeln des Hauptschiffs der Kathedrale von Bayeux mit Werken irischer Kunst in Zusammenhang. Eine wichtige und verdienstliche Zusammenstellung der literarischen Nachrichten über frühe Großplastik und der wenigen erhaltenen Denkmäler vor 1100 bringt Paul Deschamps: Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'Époque Romane, Bulletin Monumental, 84, 1925, S. 5). Die Existenz einer deutschen Skulptur vor 1100 wird dabei — von einer Nennung der Bernwardstüren und des Gernroder Grabes abgesehen — bezeichnenderweise ganz totgeschwiegen. Ich greife nur dies wenige heraus. Eine wirklich stilkritische Behandlung romanischer Skulpturdenkmäler in einem größeren Zusammenhange ist durchaus zu vermissen.

Dagegen hat wieder ein Amerikaner auf die schon dreißig Jahre zurückliegenden Anregungen Voege's zurückgegriffen und sich mit den Fragen der „Meister" an den Westportalen der Kathedrale von Chartres auseinandergesetzt. Alan Priest's Aufsatz: The Masters of the West Facade of Chartres (Art Studies I, 1923, S. 28) ist gleichzeitig mit dem Standardwerk Porter's erschienen, und jeder der beiden Autoren fußt wechselseitig auf den Beobachtungen des anderen. Die nicht bestreitbare Aufteilung der großen Statuen auf den Hauptmeister und zwei Nebenmeister, wie sie Voege gegeben, läßt Priest bestehen. Der eine der Nebenmeister — den „St. Denis-Meister" nennt ihn Priest — wird auch an einigen Kapitellen und an einigen der kleinen Pfostenfiguren nachgewiesen. Die Inschrift Rogerus am Pfosten zwischen der südlichen und der mittleren Portalbucht stellt nicht, wie man häufig gemeint hat, eine Meistersignatur dar, sondern bezieht sich wohl auf eine in den zeitgenössischen Ritterromanen bekannte Gestalt. Was den Étampes-Meister betrifft, so entscheidet sich Priest ebenso wie Buschbeck und wie schon lange vorher L.-Eugène Lefèvre (in seinem heute scheinbar bereits vergessenen Buche: Le portail royal d'Étampes 2 éd. 1908) für die Priorität von Étampes gegenüber Chartres. Diese Frage dürfte sehr schwer entscheidbar sein. Auch die Hand dieses Dritten glaubt Priest an den Kapitellen wiederzufinden. Voege's „Meister der beiden Madonnen" wird in den „Meister der Engel" umgetauft, weil Priest ebenso wie seinerzeit Lasteyerie leise Bedenken gegen Voege's Annahme hat, die Madonna der Porte St. Anne in Paris sei von der gleichen Hand wie die des rechten Portales in Chartres. Dieser Meister soll aus burgundischer Überlieferung kommen, und ein Tympanon von Anzy-le-Duc wird zur Bekräftigung dieser These herangezogen, das freilich Priest nicht für ein Werk des Chartresers selbst hält, wie eine irrtümliche Bildunterschrift leider glauben macht. Das auf die Archivolten übergreifende Oeuvre dieses Meisters und seiner Werkstatt wird noch auf mehrere Gehilfenhände zerspalten, nicht sehr glücklich freilich, da die Persönlichkeit des ganz bedeutenden Meisters der schönsten Gestalten von

Königen, antiken Gelehrten und freien Künsten in den unteren Partien der Bogenläufe, eines Meisters, der dem der Madonna und des linken Tympanons, also Priest's Meister der Engel, weit überlegen ist, sich wie bei Voege, so auch hier, nicht genügend deutlich herauslöst. Richtig ist, daß Priest schließlich auf die Eigenart des Stils der beiden unteren Streifen des rechten Portales hinweist, der sich von dem des Hauptmeisters doch wohl noch etwas deutlicher sondert, als Voege gewollt hat. Wenn dieser „Meister" — ich selber übrigens glaube, hier zwei verschiedene Hände zu sehen — freilich mit dem einiger Reliefs in dem provencalischen St. Gilles identifiziert und so als „the little master of St.-Gilles" vorgeführt wird, so ist es mir, obgleich auch K. Porter diese These Priests aufgreift und stützt, unmöglich zu folgen. Ich gedenke in einem Aufsatze über die Tympana von La Charité sur Loire (in den Art Studies 1928) die Frage des Stils dieser Streifen ausführlicher zu erörtern, ich glaube, daß diese Meister doch nur Gehilfen des Hauptmeisters gewesen sind und daß einer von ihnen an einem der — späteren, nicht, wie Porter meint, älteren — Tympana von La Charité nachweisbar ist.

Das Problem „Chartres" ist auch von Priest nicht abschließend geklärt worden. Vor allem die Frage der Datierung wird wohl noch eine Weile in der Schwebe bleiben, und nur eine engere Eingrenzung der Möglichkeiten kann vielleicht schon heute versucht werden. Grundlage jeder stilkritischen Behandlung Chartreser Skulpturen sind jetzt die wundervollen Bände der Publikation von Étienne Houvet: Cathédrale de Chartres. Auch von deutscher Seite muß diesem prachtvollen und unermüdlichen „Gardien de la Cathédrale" der Dank aller Kunstfreunde ausgesprochen werden. Wer in Chartres je war, weiß, welche Aufgabe es ist, diese Welt künstlerischer Formen auf die Platte zu bannen und welche Liebe und Vertiefung diese Aufgabe fordert. Daß sich kein Mann der Wissenschaft, sondern ein einfacher und ungelehrter ihr unterzog, ist ein Beispiel, das Bewunderung heischt.

Im übrigen liegt die großartigste Leistung auf dem Gebiete der Erschließung französischer mittelalterlicher Skulptur mit den Mitteln der Photographie in den letzten Jahren keineswegs auf französischer Seite. Nächst Porter ist es die Unermüdlichkeit Richard Hamann's gewesen, die da einsetzte, wo französische Initiative versagte. Noch sind die wissenschaftlichen Ergebnisse der in den Jahren 1926 und 1927 vollbrachten Materialerschließung nicht abzusehen, aber nach einem bereits vorliegenden Katalog scheint die Zahl der Neuaufnahmen gewaltig zu sein. Im Band II seines Marburger Jahrbuches für Kunstwissenschaft berichtet Hamann bisher nur über einen kleinen, in größeren Zusammenhängen nicht so überaus bedeutsamen Fund: „Ein unbekannter Figurenzyklus in St. Guilhem le Désert." Während er die Gruppe der Skulpturen von St. Guilhem für etwas jünger hält als die eng mit ihr zusammenhängende der St. Gilles-Portale, gestehe ich, das, was mir im Original allein davon bekannt ist, die in der unterirdischen Chapelle de la Madelaine zu Montpellier bewahrten Stücke, ebenso wie die Portalstatuen von Romans bisher für älter gehalten zu haben. In den meisten St. Giller Statuen und in den oberen Friesen scheint mir die Plastizität doch schon im Sinne des vorgeschrittenen 12. Jahrhunderts gesteigert und die statuarische Tektonik gestärkt. Hamann hängt noch immer an seiner These der frühen Datierung von St. Gilles, wenn er sich auch jetzt bereits dazu versteht, die früher von ihm angenommene Zeit bald nach 1116 zugunsten der von Porter vorgeschlagenen vor 1142 fallen zu lassen. Mit Porter und Hamann das Jahr 1142 als Terminus ante für die Skulpturen selber zu nehmen, scheint mir freilich unmöglich; sicher ist nur, daß damals der Plan einer breiten Portalanlage mit in der Mitte vorspringendem Ausbau bereits bestand, da sich eine Grabinschrift dieses Jahres in den Untermauern dieses Risalites befindet [1]). Ich selber glaube, in den flachen Sockelreliefs der heutigen Anlage und einem Tympanonfragment in den Chorruinen Reste eines älteren Portalprojektes erkennen zu dürfen, das wohl tatsächlich schon um 1116 begonnen, vermutlich infolge der finanziellen Wirren um 1120 und der Angriffe des Grafen von Toulouse Alphonse-Jordain (vgl. die neue Monographie: Augustin Fliche: Aigues-Mortes et St. Gilles, Paris o. J.) nicht zum Abschlusse kam. Daß auch die altertümlichste der großen Statuen schon so früh sei, wie ich an anderer Stelle vermutete (Belvedere 1925, S. 114), hat sich bei einer Prüfung an Ort und Stelle nicht bestätigen können.

Hamann's Aufsatz erörtert ausführlich das stilgeschichtliche Problem der sogenannten provençalischen „Protorenaissance": überstürzte Annäherung einer jugendlichen Kunst an gereifte Antike, der eine Formreinigung in neuer Strenge und Bindung erst folgen wird. Es ist bekannt, wie Hamann eine „Ausbreitung" dieser „Protorenaissance" „in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz" in seinem 1922 erschienenen Buche: „Deutsche und französische Kunst im Mittel-

[1]) Professor Panofsky, dem ich den Hinweis auf die Unhaltbarkeit der Labandeschen Darlegungen (Congrès archéologique LXXVI, 1909) verdanke, meint sogar, schon 1116 müsse der Plan bestanden haben, da das Mauerwerk der Kryptawände, in das an anderer Stelle die den Baubeginn in diesem Jahre meldende Inschrift eingelassen ist, völlig einheitlich sei.

alter" Bd. 1 zu verfolgen gesucht hat. Eine weniger stilkritische und noch weniger Daten und Baunachrichten berücksichtigende als gewissermaßen kriminalistische Methode will uns auf die Fährte einer wandernden Bauschule, ihre Wirkungen und Einflüsse, setzen: Ideen des französischen Südens würden weitergetragen, mißverstanden, reduziert, gelegentlich auch neuschöpferisch umgebildet, ist die Meinung, und nun wirft Hamann die Lassos seiner Konstruktionen über ganze Länder hinweg, um das so eingefangene Material in die von ihm angesetzten großen künstlerischen Bewegungen einzubeziehen. Was sich gegen dies Vorgehen sagen ließe, wäre sehr viel, viel zu viel, um es hier auseinandersetzen zu können. Hinsichtlich der Tendenz, Verknüpfungen in einem nur so lückenhaft überlieferten Material zu schaffen, gelten ähnliche Einwände, wie die schon gegen Porter gesagten. Bei aller Verkehrtheit vielleicht der meisten Ergebnisse, ist das Gebäude der Hamannschen Leistung dennoch so imposant, daß, es von Grund auf umzustürzen — und dies, nicht nur einzelne Steine herauszunehmen, ist nötig, — schon eine beträchtliche Anstrengung kosten wird.

Eine Einflußsphäre provençalischer Plastik wird heute von verschiedenen Forschern in Toskana vermutet. Greischel und Porter gingen voran, und ausführlichere Nachweise finden sich neuerdings in der Veröffentlichung des Florentiner Kunsthistorischen Institutes: Walther Biehl, Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters (Italienische Forschungen, Neue Folge, Bd. II, Leipzig, 1926). Eine ungemein fleißige Arbeit des Materialsammelns bereits vor dem Kriege ist diesem Buche vorangegangen, das, wie das Vorwort es ausspricht, „seine Entstehung dem Glauben an die Führermission Toskanas innerhalb der italienischen und europäischen Kunstgeschichte" verdankt. Mir scheint, daß in diesem Glauben eine Gefahr liegt, nämlich die, die Leistung toskanischer Frühplastik zu überschätzen, und tatsächlich ist Biehl dieser Gefahr auch oft unterlegen, so sehr er sonst auch der älteren Forschung kritisch voran ist. Es geht nicht an, jenen, europäisch gesehen, wirklich höchst provinziellen und nur in seinen Löwenfiguren wirklich bedeutenden Meister Wilhelm, der die Pisaner Domkanzel (jetzt in Cagliari) schuf, zu einem „bahnbrechenden" Genius, einem „jugendlichen Stürmer" zu stempeln („wie ein Bergstrom alle Bäche und Rinnsale mit sich fortreißt" „kraftvoll-überschäumender" Figurenstil usw.). Toskana ist im 12. Jahrhundert, skulpturgeschichtlich gesehen, eine recht rückständige Provinz, und die hier zufällig mit Namen überlieferten Meister stehen hinter den größten ihrer anonymen Zeitgenossen in Frankreich, Deutschland und wohl auch Oberitalien beträchtlich zurück.

Es scheint mir ebenfalls höchst zweifelhaft, ob jener Wilhelm auch nur innerhalb der toskanischen Plastik die Führerrolle tatsächlich gespielt hat, die ihm — gewissermaßen als dem Nicola Pisano des XII. Jahrhunderts — heute so allgemein zuerkannt wird. Vielleicht haben andere Meister sie mit ihm geteilt, wobei ich einmal an den der in vielem altertümlicheren Domkanzel von Volterra denke (deren Zuschreibungen bald an Buonamicus, bald an Biduinus doch recht zweifelhaft sind) dann aber vor allem an jenen Robertus, für dessen Taufbecken in Lucca Placido Campetti (il Battistero di San Frediano di Lucca e la sua ricostruzione, Dedalo VI, S. 333) jüngst eine Datierung bereits um 1150 vorgeschlagen hat, wobei er freilich die eigentümliche „Pila" ausnehmen möchte, die sich bis vor kurzem im Bargello befand und deren Zugehörigkeit zum Luccheser Taufbecken jetzt endgültig erwiesen ist. Die eigentümlich spätromanische Form des Trägers dieser Pila auf der einen und die Schwierigkeit, die geringeren, aber stilistisch ungemein verwandten Reliefs von denen des Beckens zeitlich zu trennen, spricht gegen Campetti's Datierung. Andererseits kann Campetti auf ein Dokument von 1173 verweisen, in dem bereits die „solita expensa pro impletione fontis" erwähnt wird. Was den Stil der Skulpturen betrifft, so geht es nicht an, ihn so ohne weiteres für fortgeschrittener (weil vollplastischer) als den der Kanzel-Reliefs in Cagliari hinzustellen. Die Figuren sind beweglicher, die Gewandung lockerer, so daß das Verhältnis ein ähnliches ist, wie das der St. Giller zu der erstarrteren und nun auch zweifellos späteren Arleser Plastik in der Provence. Robertus hat mit den Meistern des endenden 12. Jahrhunderts sehr wenig gemeinsam. Wie erstarrt und in die Fläche gepreßt etwa ist bei Biduinus das Vegetabilische, während die rundplastischen Gewächse des Taufbeckens voll schwellender Säfte sind! Sie sind es auch noch in Cagliari; aber vielleicht beginnt schon hier die Erstarrung. Auch von der Qualität her, spräche manches dafür, in dem Luccheser Meister eher als in dem Pisaner Wilhelm den Initiator des neuen Stils in Toskana zu sehen.

Wie Biehl, so hat sich auch Mario Salmi für eine Datierung des Luccheser Beckens in die letzten Jahrzehnte des XII. Jahrhunderts entschieden. Salmi's Buch: La scultura romanica in Toscana (Florenz 1928), gleichzeitig mit dem des Deutschen entstanden, konnte das von diesem gesammelte Material bereits ausgibig verwerten; aber es greift weiter, Salmi kennt eine ganze Anzahl Denkmäler mehr, und vor allem, er hat auch die Architekturgeschichte des Gebietes selbständig durchforscht (vgl. sein Werk: L'Architettura romanica in Toscana, Mailand 1927), während Biehl hier genötigt ist, den vermeintlichen Feststellungen anderer, vor allem Behne's, zu trauen. Die toskanische Architek-

turgeschichte in romanischer Zeit ist ein so heikles Gebiet, und die Geschichte der Plastik ist so eng mit ihr verknüpft, auf sie angewiesen, daß schon aus diesem Grunde das Buch des italienischen dem des deutschen Forschers sehr überlegen ist. Wie sehr verschiebt sich das Bild der Entwicklung, wenn Biehl die Domfassade von Pisa noch in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert, während Salmi ihre Entstehung erst in der zweiten (schon in dem Artikel: Sant Jacopo all' Altopascio e il Duomodi Pisa, Dedalo VI, 1926, S. 483) überzeugend nachweisen kann. Unhaltbar sind auch die von Biehl übernommenen Datierungen der Florentinischen Architektur, über die ich selber eine nun freilich auch von Salmi's Ansetzungen sehr abweichende Meinung vertreten habe (in der Zeitschr. f. bild. Kunst 1926/27, S. 221 u. 245). Salmi hat sich mit dem Buche Biehl's in einer Besprechung in der „Arte" Jg. XXX, 1927, S. 271 ausführlich auseinandergesetzt, und dort wird man sich am leichtesten über die voneinander abweichenden Meinungen beider in Einzelfragen orientieren können.

Die beiden Bücher sind verwandt angelegt. Es wird zunächst die frühmittelalterlich-vorromanische im wesentlichen ornamentale Bauplastik behandelt, deren Gesinnung merkwürdig lange noch fortwirkt, sodaß sich bereits in der Zeit der Meister Wilhelm, Robertus und Biduinus noch immer gleichzeitig eine rückständige und schwer datierbare Volkskunst findet. Dann glaubt Biehl bereits vor 1150 einen Übergang zum lombardischen Stil (wie ihn auch Salmi am Dom von Carrara betont) und burgundische und südfranzösische Einflüsse feststellen zu können — etwas unvorsichtig mitunter —, während Salmi seine Darstellung von Anfang an stärker auf die Sonderentwicklung der lokalen Regionen hin gliedert. Beide handeln über fast alle — auch die unbedeutend handwerklichen — Denkmäler in der fortlaufenden Darstellung des Textes ab, während es vielleicht zweckmäßiger gewesen wäre, hier nur das Datierte und dann das wirklich Bedeutende heranzuziehen und das Übrige in einem Katalog zu behandeln. Unnütz erschwert ist die Benutzung des deutschen Buches durch das Fehlen eines auf die Textstellen verweisenden Registers, wie es das freilich auch breiter angelegte Salmi's besitzt. Leider ist dieses dafür mit völlig unzureichenden und ungewöhnlich schlecht gedruckten Abbildungen versehen, während die Lichtdrucke des Verlages Seemann immerhin deutlicher sind. Eine befriedigende Materialpublikation stellt weder das eine noch das andere Buch dar, da die Bilder anscheinend aus Sparsamkeitsrücksichten zu klein sind und vor allem die zur Belebung unserer Anschauung von dem plastischen Stil so notwendigen Detailabbildungen allzusehr fehlen. Sympathisch berührt die Liebe, die Biehl seinem spröden Stoffe entgegenbringt, während Salmi's Darstellung an Gesichtspunkten und historischen Perspektiven reicher ist und trotz ihres größeren Umfanges nicht so sehr durch ein bloßes Aufzählen ermüdet. Für eine stilgeschichtliche Darstellung ist die toskanische Plastik, vor allem die vor 1200, ein wenig glücklicher Gegenstand. Es ist eine zwar im Inhaltlichen mannigfaltige, auch vielfach schon mit antiken Traditionen verknüpfte, an innerer Lebendigkeit aber arme, weil erstarrte und an dem raschen Fortschreiten des Stils in den meisten übrigen Gegenden Europas sehr unbeteiligte Kunst. Der große Beginner auf diesem Boden ist doch erst Nicola Pisano gewesen.

Skulpturen der Abruzzen finden sich in der Publikation von J. C. Gavini, Storia dell' architettura in Abruzzo, Vol. I, Mailand, Rom o. J., abgebildet.

Wichtige Denkmäler lombardischer Plastik, die sich nicht auf oberitalienischem Boden befinden, haben Kingsley Porter und der Unterzeichnete behandelt. Porter im „Dedalo" VI, 1925, S. 69 das „Portale romanico della cattedrale di Ancona", dessen jetzt in der Krypta des Domes befindliche Portalsäulenstatuen er zusammen mit verwandten Fragmenten in Ravenna jenem Guglielmus annähert, der mit Meister Nicolaus an S. Zeno in Verona gearbeitet hat. Nach 1150 ist also auch diese lombardische Skulptorenschule dazu übergegangen, die Statue mit der Säule statt mit der Pfeilerkante zu verbinden. Ich selber habe im „Belvedere" 1925, S. 97 das romanische Tympanon des städtischen Museums in Salzburg im Zusammenhange der lombardischen Skulptur erörtert und eine der bisher üblichen um ein Jahrhundert vorgreifende Datierung zur Diskussion gestellt. Eine wichtige neue Zusammenfassung der mittelalterlichen Kunstgeschichte Italiens liegt seit 1927 vollständig im ersten Bande der „Storia dell' arte italiana" von Pietro Toesca vor. Das Interesse an der stilkritischen Erforschung ihrer mittelalterlichen Kunst scheint bei unseren italienischen Fachgenossen bedeutend im Wachsen, und wir werden die Weiterentwicklung dieser Bewegung mit Interesse verfolgen.

Die Kunstgeschichte unseres Nachbarlandes Holland ist im Mittelalter von der deutschen nicht abzutrennen. So ist auch in deutscher Sprache geschrieben und bewegt sich in deutschen Problemstellungen die Untersuchung des Utrechter Dozenten Raphael Lightenberg O. F. M. über „die romanische Steinplastik in den nördlichen Niederlanden" von der bisher nur der erste Band Haag 1918) vorliegt, der die Reliefplastik und einen Teil der Bauornamentik behandelt. Mit einer rührenden Genauigkeit sind die Denkmäler beschrieben, und die entlegenste und veralteteste Literatur

ist herangezogen. Mit Beobachtungen von peinlichster Schärfe glaubt L. zunächst die wichtigeren Reliefs unter zwei Meister einer Maastrichter Werkstatt zwischen 1190 und 1210 aufteilen zu können. Es ist eine Stilkritik, die zu minutiös ist, als daß von ihr richtige Ergebnisse zu erwarten wären, und ich habe bereits in meiner „Romanischen Skulptur Deutschlands" 101 ff. ausgesprochen, daß mich Aufteilungen und Datierungen des Verfassers nicht immer zu überzeugen vermögen. An dem Datum 1147 für das Trierer Neutorrelief, das L.s Buch noch nicht diskutierte, weil ihm Thormählens Deutung der Bischofsfigur auf den Bischof Albero noch unbekannt war, wird man festhalten müssen. Von diesem sicheren Ausgangspunkt her gesehen aber stellt sich die Chronologie der von L. verdienstlicherweise zusammengestellten Werkstatt völlig verschoben dar, und ihre Entwicklung erstreckt sich statt über nur zwei Jahrzehnte über mehr als ein halbes Jahrhundert. Das dritte Kapitel des Buches behandelt ein interessantes Relief der Maastrichter Liebfrauenkirche: „der Eid auf die Heiligen", dessem Meister Heimo (?) L. noch einige Fragmente sowie ornamentale und figürliche Kapitelle der Liebfrauen- und der Servatiuskirche zuweist. Der mit Vorsicht vorgeschlagenen Datierung ins zweite Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts wird man aus stilgeschichtlichen Gründen kaum widersprechen wollen. Ein verwandtes Werk ist ein Türsturz in Breusa. Reliefs in Zwolle und Oldenzaal werden ohne genauere Datierung veröffentlicht. — Lightenbergs Buch ist eine Arbeit, deren Gründlichkeit darin besteht, geradezu jeden Gedanken, den der Verfasser oder ein anderer sich über die Dinge gemacht hat, explizit in Erwägung zu ziehen. Ein Gipfel von Gewissenhaftigkeit ist das zweifellos, und man ist erstaunt, dies möglich zu finden. Zu fruchtbarer wissenschaftlicher Arbeit aber gehört auch eine gute Portion innerer Leichtigkeit und freier Beweglichkeit, die statt am Material zu kleben, sich auch fortwährend von ihm zu lösen und Distanz zu nehmen vermag. Dies alles aber läßt das Buch des Holländers, wie mir scheint, in nur zu hohem Grade vermissen.

Beenken

Albrecht Dürer by **Campbell Dodgson.** London & Boston, The Medici Society 1926.

Das Buch, das den Namen Dürers als Titel trägt, bildet den dritten Band der Serie „The masters of engraving and etching" und bringt entsprechend dem Zweck, den diese Serie verfolgt, sämtliche Metallstiche des Meisters in Abbildungen. Da in erster Linie den Interessen der Sammler gedient werden soll, so ist Anlage und Text vornehmlich darauf berechnet. Auf Auswahl und Wiedergabe der Vorlagen ist eine große Sorgfalt verwendet, wenn auch natürlich bei dem Autotypie-Verfahren und bei der häufigen Verkleinerung eine vollkommene Reproduktionstreue nicht erstrebt werden kann. Indem die Herausgabe in die Hände eines so ausgezeichneten Forschers und eines der besten Dürer-Kenner wie Dodgson gelegt wurde, durfte der wissenschaftliche Wert der Arbeit von vornherein als gesichert gelten. Der aus einer kurzen Einleitung und den jedem Stiche beigefügten Bemerkungen sich zusammensetzende Text bietet alles über dieses Gebiet der Dürerschen Graphik Wissenswerte in knappster Form nach den letzten Forschungsergebnissen und unter Heranziehung der wichtigsten Literatur. Auf seinen vielfachen Studienreisen hat Dodgson die von ihm als die besten erkannten Exemplare für die Reproduktion ausgelesen und namentlich auch auf die Erhaltung des Randes dabei ein besonderes Gewicht gelegt, was als ein besonderer Vorzug dieser Veröffentlichung angesprochen werden darf. Jeder Abbildung ist der Vermerk der Sammlung, die die Vorlage enthält, beigefügt. Wo mehrere Zustände bekannt sind, finden sie sich entweder in ihrem vollen Umfang wiedergegeben, oder aber in Detailaufnahmen der abweichenden Partien. Neu entdeckt wurde von Dodgson ein erster Zustand des Schmerzensmannes B. 21 in Wien. Die Anordnung ist chronologisch. Einen besonderen Wert der Arbeit des Herausgebers sehe ich auch darin, daß er dem Gegenständlichen eine eingehende Beachtung geschenkt und bei den schwer zu deutenden Stoffen die verschiedenen Erklärungsversuche und -möglichkeiten für eine rasche Orientierung kurz zusammengefaßt hat. Daß sich unter jedem Stich gleich der Text mit allem darauf Bezüglichen befindet, nicht wie gewöhnlich am Anfang oder am Ende oder auch verzettelt, erweist sich für den Gebrauch als höchst praktisch. So darf der mit musterhafter Korrektheit gearbeitete Band in seinem handlichen Format als eine wirkliche Bereicherung der schon so reichen Dürer-Literatur angesehen werden

Werner Weisbach

Paul Ganz, Malerei der Frührenaissance in der Schweiz, gedruckt und verlegt von der Buchdruckerei Berichthaus, Zürich 1924. Textband mit 36 Textill., 120 Tafeln mit Umschlag, davon 12 farbig.

Dieser kostbare, der Züricher Kunstgesellschaft gewidmete Band, der drucktechnisch und typographisch eine Meisterleistung darstellt, die dem Verlag wie der Reproduktionskunst im Schweizer-

land zur dauernden hohen Ehre gereicht, hält die Erinnerung fest an die von der Züricher Kunstgesellschaft im Herbst 1921 veranstaltete Ausstellung von Werken der Schweizer Malerei und Plastik. Der ausführliche Katalog von W. Wartmann und das von diesem schon 1922 veröffentlichte Neujahrsblatt der Züricher Kunstgesellschaft „Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts" sind zur Ergänzung mit ihren Abbildungen heranzuziehen. Da diese Ausstellung in eine Zeit fiel, da den meisten der kunsthistorischen Fachgenossen aus Deutschland das Reisen in die Schweiz noch aufs äußerste erschwert war, ist diese zusammenfassende Veröffentlichung durch Paul Ganz, die fast alle wesentlichen Stücke jener Schau abbildet, eine große Zahl zum ersten Male publiziert, ein um so wichtigeres literarisches Dokument. Die 120 Tafeln, alle nach ausgezeichneten neuen photographischen Aufnahmen hergestellt (leider nicht im Lichtdruck, sondern in ausgeschnittenen Autotypien auf Glanzpapier mit sehr feinem Raster reproduziert), geben einen erschöpfenden Überblick. Die Aufgabe und der Rahmen war durch die Ausstellung gegeben, aber auch beschränkt. Der Text mußte so zunächst dem Ideal eines Catalogue raisonné nachstreben, einer Form, in der der Autor seine Meisterschaft schon bei anderen Themen erwiesen hat. Die Beschreibung der Bilder wird eingeleitet durch ein weit ausholendes Kapitel, das die Vorbedingungen der künstlerischen Entwicklung in der Schweiz auf breitestem Boden zeichnet. An die Reihenfolge der großen Kunstzentren Konstanz, Basel, Zürich, Bern, Freiburg angeschlossen wird dann das Material der ausgestellten Bilder gruppiert, und es wird in diesem Fünftakt eine wirkliche Geschichte der Schweizer Malerei vom Beginn des 15. Jahrhunderts bis in die Mitte der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts versucht. Es sind 36 Jahre her, daß Berthold Haendcke die zweite Hälfte dieser Entwicklung dargestellt hat. Seitdem hat die Forschung der Schweizer Kunstgelehrten wie der deutschen Kunstwissenschaft so viel neues Material beigebracht, daß eine Würdigung auf einer ganz anderen Basis wohl am Platze war. Das Vorwort und das einleitende Kapitel zeugen von einer echten, tiefen, leidenschaftlichen Liebe zum Schweizertum und zum Schweizerland, und man folgt gern hier dem Verfasser in seinen Darlegungen, deren gepflegter und bewegter literarischer Stil wohltuend empfunden wird. Wenn heute die Schweiz aus ihrem stolzen Selbstbewußtsein heraus sich als das Land einer einheitlichen Kultur und einer einheitlichen Gesinnung sieht, so darf man doch nicht vergessen, daß die alte Stammesgrenze zwischen dem alemannischen und dem burgundische Gebiet in einer fast senkrechten Linie durch die Mitte des heutigen Schweizer Gebietes durchführt, und daß die Ostschweiz in ihrer Entwicklung nur in Verbindung mit dem alemannisch-schwäbischen Gebiet verstanden werden kann, während in der Westschweiz der Rheinlinie folgend oberrheinische und elsässische Einflüsse einmünden, aber ebenso von Westen her Burgund, von Süden mit einer Zange um den Genfer See herum savoyische Elemente eingreifen. An der Universität Freiburg hat Josef Nadler, selbst ein Sohn des Kantons Freiburg, seine Geschichte der deutschen Literatur nach Stämmen und Landschaften geschrieben, in der er auch für die Betrachtung der Kunstgeschichte ein Vorbild aufgestellt hat, die über die heutigen politischen Zufallsgrenzen hinweg nach alter Stamm- und Rassenzusammengehörigkeit und nach der Gemeinsamkeit der eine Bevölkerung umfassenden Landschaft eine wirkliche entwicklungsgeschichtliche Darstellung der geistigen Kultur eines Volkes aufzubauen sucht. Es war sicher richtig, daß die jüngst neu erschienene Auflage von Dehios Handbuch der Kunstdenkmäler die Darstellung der Denkmäler in der Ostschweiz angeschlossen an Südwestdeutschland zeigt, von einem guten Schweizer, Konrad Escher, bearbeitet, wie in diesem einzigartigen Sammelwerk, das die Denkmäler aus den Ländern der deutschen Kultur und deutschen Sprache darstellen soll, sinngemäß auch die künstlerische Entwicklung der österreichischen Lande Aufnahme finden wivd. Unsere Schweizer Freunde mögen solche Bemerkung nicht als eine Auslassung des bösen deutschen Imperialismus auffassen. Wenn Paul Ganz das badische Konstanz und die Konstanzer Kunst als schweizerisch in seiner Darstellung in Anspruch nimmt und damit seine Schilderung beginnen läßt, so erkennt er das Fließende dieser Grenzen nur selbst an. Niemals ist ein Strom, auch wo er sich zum langgestreckten See weitet, etwas Trennendes, sondern immer etwas Verbindendes gewesen. Und so wie Oberrhein und Elsaß von dem gleichen Stamm und der gleichen Rasse besiedelt eine kulturelle Einheit bilden, so die Landschaften um den Bodensee, wo schon vor acht Jahrhunderten zwischen St. Gallen, Reichenau, Petershausen und Konstanz, zwischen Süd- und Nordufer des Bodensees die Führung auf dem künstlerischen Gebiete wechselt.

Die Darstellung der Schweizer Malerei, die das Werden und Erstarken des naturalistischen Sehens und Fühlens vom Ausgange des Mittelalters ab bis zum Beginn der eigentlichen Renaissancezeit nach der Absicht des Verfassers schildern soll, beginnt mit den Bildern zweier Meister vom Bodensee um 1400, die sich in Konstanz, München und Zürich befinden, die an der Grenze zwischen dem kalligraphischen älteren Stil und dem neuen weichen fließenden stehenden. Sicher schließt sich der Meister jener älteren Passion aus Bregenz an die Tradition der Wandmalerei an, die in den Ländern um den Bodensee im 14. Jahrhundert ja von einer beispiellosen Fruchtbarkeit war, worüber die Arbeiten von Gramm

und Wingenroth uns Zeugnis geben. Das Triptychon aus dem Kloster Maria Stein, das sich in Genf befindet, das einem oberrheinischen Meister um 1410 zugeschrieben wird, bringt zum ersten Male einen ganz großen, mächtigen und pathetischen Stil in den gedrängten Gruppen unter dem Kreuz, in denen allerlei westliche dem Oberrhein fremde Erinnerungen nachklingen. Vielleicht darf man dann in dem Altarflügel mit dem Martyrium des hl. Stephanus im Besitz der Frau Wackernagel-Merian in Basel am frühesten in diesem Jahrhundert einen typisch schweizerischen Stil sehen. Hier äußert sich etwas von jener ursprünglichen und ungezähmten Kraft, die in der Schlacht bei Sempach mit Dreschflegeln den Stolz Österreichs zerschlug. Die Bedeutung der beiden Concilien zu Konstanz und Basel für die Entwicklung der alemannisch-schweizerischen Kunst im Anfang des 15. Jahrhunderts hat Ganz mit klugen Worten hervorgehoben. Das Bild der Sammellinse, die eine ganze Reihe von Strahlen zusammenfaßt, hat vor Konstanz am Ausgang des Mittelalters, nur ein halbes Jahrhundert früher, schon einmal Prag mit einer ganz ähnlichen kulturellen Mission gegeben. Auf dem Hintergrund dieser naiven Mischung verschiedenartigster Kulturelemente ist allein das Meteorhafte des plötzlichen Auftretens von Konrad Witz zu verstehen, dem Ganz ein umfangreiches Kapitel gewidmet hat. Nachdem Hans Graber im Anschluß an die Baseler Witz-Ausstellung des Jahres 1917 schon 1921 seinen Tafelband publiziert hatte, ist noch das Buch eines so scharfsichtigen Beobachters wie Hans Wendland es ist, das sich bescheiden nur „Gemäldestudien" nennt und mit seiner kühlen voraussetzungslosen Betrachtungsweise hier eine höchst fruchtbare Einzelkritik eröffnet, zu dem Thema Witz hinzugekommen. Man möchte sich Wendland, Friedländer und Wartmann anschließen, die auch die kleine heilige Familie in Neapel, ein Bild, das Ganz nur als „ein Werk der Concilzeit" gelten lassen will, für Witz in Anspruch nehmen. Diesem wunderlichen Bild, das Ganz „für Witz nicht stark genug" erscheint, gegenüber darf man sich doch darüber klar werden, daß mit ihm auch der kleine Christus am Kreuz in Berlin (und sicher das neue dem Witz zugewiesene Bild des Berliner Christophorus) fallen würde. Vermutlich müssen wir eben die Vorstellung, die wir uns von Witz nach seinen großen Werken machen, einer Revision unterziehen; vielleicht würde man auch nicht ohne weiteres dem Jan van Eyck die Bilder in kleinem Maßstabe zutrauen, wenn sie uns nicht verbürgt wären. Gerade auf die Madonna Jan van Eycks in Incehall darf man etwa zum Vergleich hinweisen. Ganz wunderlich mutet unsere Zeit die seltsame Perspektive dieses Neapeler Bildes an, bei der man an Feininger, Delaunay, Felix Müller und Kirchner denken möchte.

Welche Kunst Witz zu verdrängen hatte, zeigt das große schöne Bild der thronenden Madonna aus dem städtischen Museum in Solothurn, das hier in einer farbigen Reproduktion geboten wird. Es ist die Stufe künstlerischer Anschaulichkeit, anmutiger Empfindsamkeit und festlich naiver Formauffassung, wie sie gleichzeitig etwa das Frankfurter Paradiesesgärtlein, die Maria im Rosenhag von Stefan Lochner, der ja auch vom Bodensee stammt, und etwa noch die (1922 in Luzern verkaufte) thronende Nürnberger Madonna der ehemaligen Sammlung Chillingworth darstellt. Hier lebt eine dekorative Tradition, in der zugleich auch die Erinnerung an die Buchmalerei nachklingt, die ein gemeinsames Erbgut vom Mittelrhein bis nach Verona offenbart. Wenn man für den Stand der Malerei in der Westschweiz um 1440 das große Tafelbild eines Walliser Meister in Sitten annimmt, das ganz ersichtlich dem Stil der Wandmalereien folgt und Reminiszenzen aus Trient und Verona in uns heraufbeschwört, und wenn man daneben das 1444 datierte großartige erste Landschaftsporträt stellt, das die nordische Kunst aufzuweisen hat, jenes Bild des Konrad Witz von dem Genfer Altar, das Christus und Petrus auf dem See zeigt, mit dem Bild des Genfer Sees bei Eaux-Vives, mit der Bergkette der Voirons im Hintergrund, ermißt man die gewaltige Tat dieses Künstlers. Die farbige Reproduktion gibt von dem merkwürdigen Akkord dieses Bildes, von dem Glanz des zinnoberfarbenen Christusmantels zu dem durchsichtig schillernden blaugrünen Wasser, einen überraschenden Begriff. Von dem Konstanzer Witz führt hier ein ganz direkter Weg zu dem Schwarzwälder Bauernkind Thoma.

Der Schweizer Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fehlt es ersichtlich an starken Persönlichkeiten. Ein seltsames Dokument, vielleicht mehr noch ethnographischer Natur wegen der Seltsamkeit der Typen, der Neigung zur großen Volksversammlung, hierin ein Vorgänger Schongauers, stellt das Doppelbild aus dem Kloster Rheinau in Schaffhausen dar, das in der Mitte des Jahrhunderts vollendet ist. Die oberrheinischen oder Basler Meister aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bringen nichts, was irgendwie etwas Neues und Großes darstellt. Dem Schongauer und Pacher, aber auch dem älteren Holbein und Rueland Frueauf und Zeitblom, um die großen Namen zu nennen, die in einem Halbkreis um die Schweiz herumstehen, haben jene Malerschulen von Bern und Zürich nichts entgegenzusetzen. In der Kunst des Züricher Nelkenmeisters klingen allerlei Erinnerungen an Frueauf und darüber hinaus an Zeitblom nach . Man wird hier nur Variationen eines großen allgemeinen alemannisch-schwäbischen Typus sehen und Variationen der Themen, die in Colmar, Augsburg und Ulm eben doch bedeutsamer aufgestellt sind. Es gibt dann einen großen Sprung zu Hans Holbein dem Älteren, den

man aber doch nicht gut als Schweizer Maler in Anspruch nehmen kann. Die Besucher jener Züricher Ausstellung durften dankbar sein, daß hier allerlei Seltsamkeiten gezeigt wurden, die jetzt Ganz publiziert, so die beiden in Wien beim Grafen Lanckoronsky und beim Fürsten Montenuovo verteilten Hälften des merkwürdigen Frührenaissance-Triptychons von dem älteren Holbein.

Für eine wirklich umfassende Darstellung des Werdens des naturalistischen Sinnes reicht freilich das Material der Tafelmalerei, selbst verstärkt durch die Wandmalerei und Glasmalerei, nicht aus. Ganz hat mit Recht für die erste Hälfte dieses Jahrhunderts die Welt der Graphik hinzugezogen. Man müßte aber über sie hinaus zu der Zeichnung greifen. Da ergibt sich die Wunderlichkeit, daß wir zahlreichen Einzelblättern, die sich in die Museen und in die Kupferstichkabinette verirrt haben (Ganz hat in den drei Bänden seiner Zeichnungen Schweizer Meister vom 15.—18. Jahrhundert, die im Verlag von Jean Budry & Co. in Paris erschienen sind, eine geschickte Auswahl gegeben), einen oft übertriebenen Wert beilegen, während wir an der Fülle der zyklischen Illustrationen in den Bilderhandschriften der Zeit zum Teil achtlos vorübergehen. Man darf hier freilich nicht an die groben und fabrikmäßigen Massenillustrationen, etwa aus der Werkstatt des Diebolt Lauber in Hagenau denken, sondern an die feinen und lebendigen Zeichnungen in jenen Gruppen süddeutsch-schweizerischer Chroniken. An der Spitze steht hier wieder Konstanz mit den Handschriften der Concilschronik des Ulrich von Richenthal von 1414 ab, in der Luzerner Bürgerbibliothek findet sich eine Weltchronik von 1426, in der zwei Künstler zum Bach als Verfertiger genannt werden, und dann schließt sich in einer langen Reihe eine ganze Handschriftenliteratur in den Bibliotheken zu St. Gallen, Schaffhausen, Aarau, Luzern, Bern, Zürich an. Es ist nicht unwichtig, daß in der einen Aarauer Handschrift von Christoph Silbereysen 28 ganzseitige Illustrationen gegeben sind mit der ausdrücklichen Unterschrift: „Diese Figuren kamen von Straßburg gen Zürich im Jahre 1430". So ist hier wieder die Beziehung zum Oberrhein belegt. Die große prachtvolle Chronik des Burgunder Krieges von Diebolt Schilling in Bern und die Handschrift Diebolt Schilling des Jüngeren in der Luzerner Bürgerbibliothek bringen einen unerhörten Reichtum von Kompositionen und offenbaren in den Einzelfiguren wie in den Gruppen ein so eminentes Können (aus der dann der Stil der Basler Illustratoren des Terenzmeisters und des jungen Dürer herauswächst), daß man immer wieder auf diese wichtigen kunstgeschichtlichen Dokumente hinweisen möchte, die bislang nicht entfernt für die Geschichte der Zeichnung und der malerischen Darstellung hinreichend ausgenutzt sind. Wenn wir Klage führen, daß das Bild des Berner Stadtmalers Heinrich Bichler mit der Darstellung der Schlacht bei Murten, das 1480 nach Freiburg transportiert ward, untergegangen ist: nun, in diesen Chroniken sind Hunderte von Schlachtenbildern enthalten, die uns wohl entschädigen können.

Die gewichtigste und erwünschteste Bereicherung bringt dies Werk zu der Geschichte des Bildnisses. Vielleicht offenbart sich nirgendwo so kraftvoll ernsthaft und selbstbewußt in malerischer Sprache das Schweizertum, wie in diesen wundervollen Stücken. Während das Freiburger Kind Hans Boden doch als ein ziemlich langweiliger und temperamentloser Malermeister erscheint, zeigt sich sein Zeitgenosse H. F. (Hans Funk?) als ein ganz großer Könner, und seine beiden eng verwandten Bildnisse vom Jahre 1524 in Basel und Wien sind für uns Proben dieser hohen und entwickelten Porträtkunst, die ganz auf die dekorative Gesamtwirkung eingestellt ist, bei der Ganz mit Recht an die besten zeitgenössischen Glasscheiben erinnert — und das sind doch zugleich auch in Gesinnung, Auffassung und Formengebung die schönsten und beglückendsten Denkmäler der deutschen Frührenaissance. Die antikische Formenwelt selbst hatte schon zehn Jahre früher Nikolaus Manuel Deutsch nach Bern gebracht. Man ist dankbar, in diesem Zusammenhang eine ausführliche Würdigung des Malers im Rahmen der Schweizer Entwicklung zu finden. Auch daß das große telo dipinto des Berners mit dem Paris-Urteil (das jetzt auch seinen gebührenden Ehrenplatz als dekoratives Hauptstück in der Mitte des Renaissance-Saales der Baseler Kunsthalle gefunden hat) hier farbig wiedergegeben ist — und soweit das möglich ist, bringt die Tafel von der kalkig-kalten Leim-Tempera-Malerei einen ganz guten Begriff — ist etwas sehr Erfreuliches. Diesem Meister selbst, dem Künstler und dem Menschen, dem Maler wie dem Zeichner, dem Klassiker und dem Romantiker, hat jüngst auf Grund von jahrelangen sorgsamen Vorarbeiten Lucie Stumm ein eigenes Buch gewidmet (Niklaus Manuel Deutsch aus Bern als bildender Künstler, Bern, Verlag von Stämpfli & Co., 1925) in liebevoller, eindringlicher Darstellung, eine musterhafte Untersuchung des ganzen Oeuvre, eine jener selbstlosen Arbeiten einer feinen und überlegenen Denkmälerkritik, wie wir sie brauchen, dabei in eine anmutig literarische Sprache eingekleidet. Dieses schöne und gediegene Buch, bei dem sich die Schule von Ganz nicht verleugnet, darf als Ergänzung zu dem Schlußkapitel des hier besprochenen großen Werkes genannt werden. Paul Clemen

W. Neuß, Prof. der Theologie an der Universität Bonn, Die Kunst der alten Christen Mit 4 Farbtafeln, 24 Abb. im Texte und 184 Textabbildungen. (Von heiliger Kunst. Veröffentlichungen des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung), 1926, Benno Filser, Augsburg. 155 S. gr. 4⁰. 40 M.

Nicht eine zusammenhängende Darstellung der Geschichte der altchristlichen Kunst wird hier dargeboten, sondern 12 Aufsätze in ungefährer historisch-sachlicher Anordnung, derart, daß in einzelnen gesondert nacheinander die inhaltlichen und formalen Eigentümlichkeiten behandelt werden — eine augenfällig geschickte Disposition, die freilich auch mancherlei Unebenheiten, besonders Wiederholungen zur Folge hat. Und mit ihnen wird eine hohe historische Aufgabe verfolgt: ,,für weitere Kreise — die Kunst der alten Christen in sich und in ihrem Zusammenhange mit der Kunst ihrer Mitwelt" verständlich zu machen ,,nach Inhalt und Form, Geist und Gestalt", im Lichte der ,,neuen Probleme und Erkenntnisse" (S. 14). N. tut das in der richtigen grundsätzlichen Absicht, Inhalt und Form gleichermaßen zum Rechte kommen zu lassen ebenso gegenüber einseitiger Formbehandlung wie mit einer die älteren Werke (z. B. die Geschichte von F. X. Kraus) überholenden Weiterführung und neuen Einstellung der formalen Probleme, wie sie besonders durch Al. Riegl in Fluß gebracht sind, das Ganze auf der Grundlage des verschiedenen Anteils der christlichen Hauptgebiete, zumal des Orients, und unter durchgehender starker Heraushebung des Schöpferischen der christlichen Kunst. Die einzelnen Aufsätze und dementsprechend die einzelnen Themata sind nicht gleichmäßig und nicht gleichwertig behandelt. Ich möchte die Abschnitte über die Architektur und über die Buchkunst als die bestgelungenen bezeichnen, trotzdem in dem ersteren der Hinweis auf die Palastbasilika fehlt (man denke nur, was hier allein der Palatin und Diokletians Riesenbau in Spalato bietet). Doch hat der Vf. unter Verwertung der Literatur bis in die jüngste Gegenwart ernstlich versucht, das Ganze zu umspannen und die bedeutendsten Gebiete mit ihren künstlerisch tragenden und treibenden Faktoren zu kennzeichnen. Hier sind wichtige Hauptgedanken vorgetragen, auch Hauptlinien des geschichtlichen Geschehens gezogen, vieles Einzelne ist zutreffend gedeutet, und das Gesamte wird in einer flüssig glatten, oft rhetorisch gehobenen Sprache vorgelegt. Der allgemeine Eindruck in den ins Auge gefaßten Leserschichten wird gewiß, wie es der Vf. selbst gewünscht hat (S. 136), der einer, besonders auch durch die Einstellung der Abbildungen in den sachlichen Zusammenhang lehrreichen und mit ernster Hingabe an den Stoff gearbeiteten Darstellung sein. Trotzdem kann ich, da unter den ,,weiteren Kreisen" auch die geschichtlich Urteilenden mit inbegriffen sind, die Aufgabe nicht als völlig gelöst ansehen. Ich habe sowohl nach der Seite des Sachlichen als in der Beurteilung der Ausdrucksformen der Denkmäler Abweichendes und Ergänzendes geltend zu machen.

Wir vermögen ein historisches Phänomen nur in möglichst synoptischer Betrachtung begreifbar zu machen und verlangen deshalb die volle Verwertung möglichst aller wirksamen geistigen Kräfte Das ist für das Inhaltliche nicht ausreichend beobachtet worden. Man kann nicht das ,,Apokryphe" im christlichen Bilderkreise mit einer beiläufigen Bemerkung erledigen (S. 125), wo es doch schon frühe und nachhaltig und sogar völlig monumental (am Triumphbogen von S. Maria Maggiore) seine Bedeutung gewonnen hat. So wenig wie sich die praktisch-pädagogische Bedeutung der Bilder mit einer gelegentlichen Erwähnung erschöpft (S. 98). Noch weniger kann ich verstehen, daß die Verwertung des Kultus für die Kunst nicht durchgeführt ist, so wie ich es einst gefordert und an dem Mosaikenschmucke des Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna exemplifiziert habe, und daß das Dogma vom Vf., der selber die ,,moderne Dogmenscheu" anklagt, und, aber an unrechter historischer Stelle nachdrücklich mit ,,Dogma" operiert, gerade da ausgeschaltet wird, wo es den Zeitgedanken völlig beherrscht und wo es deshalb ganz unerläßlich ist für das Verständnis der altchristlichen Bildwerke. Damit verstärkt sich dem Leser der Eindruck, daß er sich bei der Beurteilung der Denkmäler vielfach auf recht schwankendem Boden befindet. Gewiß fällt ein Anteil hieran auch der klassischen Archäologie zu, die viel zu lange zu formalistisch, zu wenig historisch und auf viel zu engem Gebiete gearbeitet hat: es ist ganz richtig, was der Vf. vom Mangel einer Chronologie der antiken Sarkophage sagt; man kann auch besonders noch auf die geringe Sicherheit in der Beurteilung der späten antiken Architektur hinweisen. Und es trifft durchaus zu, was hier ebenso über die Unsicherheit der Datierung vieler altchristlicher Denkmäler gesagt ist. Diese doppelte Unsicherheit muß sich natürlich bemerkbar machen, wo doch das eine wie das andere eine Hauptaufgabe war: das Verhältnis des christlich Neuen zu dem Vor- und Außerchristlichen festzustellen, sowie auch die Fortentwicklung aus den ersten christlichen Anfängen. Doch hat auch die Art der Betrachtung und der Darstellung des Verfassers an dem Eindrucke einer gewissen Unsicherheit und Unbestimmtheit ihren Anteil. N. hat eine geschickte Zusammenarbeitung der verschiedenen Forschungen vollzogen, und er hat auch eine Begabung, zwischen verschiedenen Anschauungen zu vermitteln. Das geschieht aber nicht nur damit, daß er extreme Folgerungen abweist, sich z. B. in scharfen Gegensatz zu Strzygowskis neuerlichen Resultaten stellt (S.124) und auch Wilpert

vorhält, „daß er die Auslegung (der ältesten Darstellungen) dogmatisch in einer Weise zuspitzt, die gewiß dem altchristlichen Maler ferngelegen hat“ (S. 138). Er verallgemeinert doch auch viel zu sehr, gibt wiederholt zu glatte Formulierungen und verwischt dann nicht selten, wie ich das auch in seiner Arbeit über die Anfänge des Christentums in den Rheinlanden beobachte, auf dem Goldgrunde, auf dem er zeichnet, die klar erkennbaren geschichtlichen Linien. So einfach im letzten Grunde das Problem der altchristlichen Kunst zu formulieren ist — bei der Fassung, die der Vf. bietet, wünscht man nur eine genauere Erklärung dessen, was er unter dem neuen „Geiste“ versteht, der sich hier mit der antiken Formenwelt verbindet — so mannigfaltig, aber auch vielfach gegensätzlich ist die Verwirklichung dieses größten Ereignisses, das die Kunstgeschichte kennt. Es ist nicht nur der Spiegel, sondern ein wesentlicher Teil der Geschichte des Christentums selbst, und zum Teil noch akuter als in manchen anderen Gebieten; jedenfalls mit der Eindringlichkeit des Sinnenfälligen stellt sich auch hier jenes gegensätzliche Ineinander uns dar: Absolutheit und Relativität, Exklusion und Akkommodation, Universalismus und Individualismus, Expansion und Konktraktion. Damit ist das Problem der altchristlichen Kunst viel verwickelter, aber auch viel lebensvoller und reicher, als es der Vf. trotz mannigfacher Feststellung großer Mannigfaltigkeit erkennen läßt. Eben weil er die vom Grunde aufsteigenden Lebenslinien und auch die tiefgreifenden Wandlungen gerade innerhalb der ersten Jahrhunderte des Christentums nicht in ihrer ganzen geschichtlich erkennbaren Wirklichkeit klar darzulegen vermag. Mir scheint der Vf., um nur einiges herauszugreifen, Absolutes zu relativieren und Relatives zu absolutieren, wo er von der Bedeutung der ältesten christlichen Bilder spricht. Wenn etwas für uns feststeht, so ist es die Erkenntnis, daß das Christentum seine religiöse Durchschlagskraft in der heidnischen Welt in der Gewißheit der Todesüberwindung durch die errettende Allmacht Gottes gehabt hat. Es ist nicht zufällig oder bloß äußerlich bedingt, daß die christliche Kunst als Grabkunst ihren Anfang nimmt. Auch der Vf. spricht von diesem „Grundgedanken“, ja er bezeichnet ihn als einen „Leitgedanken, der viele Ideen an sich zieht“ (S. 32). Vortrefflich. Aber er lähmt den Hauptnerv, wenn er schon für diese älteste Zeit die Dogmatik in weitem, ja unbegrenzten Umfange einführt: „Der Grundgedanke schließt alle die dogmatischen Einzelbekenntnisse nicht aus, sondern ein“. „Diese Zuversicht wächst hervor aus allen christlichen Glaubenswahrheiten, die auch in Lehre und Gebet ihre Wurzeln sind. Insofern steckt die Grabeskunst der alten Christen voller Dogmen“ (S. 35). Und nicht nur das. Der Vf. steigert noch die Relativierung: „weil es Jahrhunderte gebraucht hat, bis die fortschreitende Lehre der Kirche (vom Zwischenzustand) das Dunkel der Zweifel verscheuchte, das trotz aller Heilszuversicht über dem Leben nach dem Tode lag“, stehen die Bilder der Frühzeit in einem „Dämmerlichte“, und es „liegt bei aller beseligenden Zuversicht doch ein heiliges Zagen über den Bildern des altchristlichen Grabes“ (S. 36 f.). Mit solcher gebrochenen Zuversicht soll das Christentum seinen Sieg errungen haben? Nein, seine die suchende, zweifelnde Welt überwindende unwiderstehliche Kraft war die volle, absolute, exkludierende Gewißheit des ewigen Lebens. Darum muß auch mit dem Grundgedanken der vom Tode befreienden Rettungsallmacht Gottes bei der Erklärung der frühen christlichen Bilder ganzer methodischer Ernst gemacht werden. Erst dann kann man feststellen, was wirklich andersartig ist. Daß hier, in einer schöpferischen Neuzeit, kein „Schematismus“ bestimmen darf, unterschreibe ich besonders gern. Der zentrale Gedanke schwingt in enger und weiterer Peripherie; es setzen auch neue Linien an, die sich später selbständig auswirken, die aber doch zunächst Ausdrucksformen der beherrschenden Idee sind. Und eben diese Idee hat in dem offiziellen, eigentlichen Dogma der Reichskirche sich einen neuen allgemeinen Ausdruck errungen. Was vorher von der Gemeinde geschaffen war und was in ihrem Bekenntnis von der Auferstehung seine Wurzel hatte, findet jetzt im trinitarischen und christologischen Dogma seinen entsprechenden Ausdruck, der als Dogma erst jetzt formuliert worden ist, ebenso wie der Christustyp erst damals seine festen Typen erhalten hat. Eben in dieser — vom Vf. offenbar nicht erkannten — Bedeutung des Dogmas für das Heilsgut der Unsterblichkeit findet die Steigerung der Wunderdarstellungen zumal auf den Sarkophagen und anderes die eigentliche, die innere Erklärung, so gewiß auch im einzelnen Motive des Historischen und des Künstlerischen mitwirken. Zugleich aber folgt aus der unmittelbaren Bedeutung des Dogmas fur die Bilder, daß der Gedanke des Triumphes, so gewiß er höchstwirksam gewesen und geblieben ist, nicht allein den Ausschlag in der siegreichen Kirche gegeben und auch noch für die spätere Zeit weiter allein beherrschend gewirkt hat. Nicht nur das Dogma selbst (man höre nur Paulinus von Nola), in dem gewiß der Triumphgedanke auch seinen Triumph feiert, und nicht nur die in ihm hervortretende Linie des „Sepulkraten“ in verschiedenen Ausdrucksformen, sondern auch die frühe in der Kirche schon ansetzenden Linien des Lehrhaften und des Sakramentalen, aus dem Wesen und der Aufgabe der Kirche aufsteigende Grundlinien, treten heraus und verflechten sich mit den andern — eben das gehört mit zum Wesenscharakter der „katholischen“ Reichskirche, daß sie diese verschiedenen Grundlinien miteinander verbindet. Wie überzeugend stellt sich das z. B. dar in jenem ravennatischen Baptisterium! Freilich

viel tiefgreifender, konkreter und noch reicher, als es der Vf. S. 99 andeutet. Aber auch das grundsätzlich Gegenteilige — was der Vf. ebenfalls nicht zum klaren Ausdruck bringt — steht gerade angesichts der Künstlerischen in der alten Kirche schroff einander gegenüber: Gleichgültigkeit nicht nur, vielmehr schroffe Ablehnung der Bilder in der Kirche, z. B. durch das Konzil von Elvira am Beginn des konstantinschen Jahrhunderts, ist nicht etwas bloß Episodisches oder Lokales, sondern zieht sich durch die gesamte Zeit hindurch, besonders ausgeprägt in bestimmten Landschaften. Die Bilderstreitigkeiten sind nur aus dem andauernden Ringen zweier von Anfang an vorhandenen Grundrichtungen völlig zu erklären, und hier wird auch der Mangel an christlicher Freiplastik verständlich, über den sich der Vf. wundert. Mir erscheint aber auch die Verschiedenartigkeit im Charakter des künstlerischen Bildes, die wiederum der geistesgeschichtlichen Differenzierung entspricht und die für bestimmte Gebiete vom Vf. für das Formale durchgeführt wird, sich noch weiter zu erstrecken, als es hier verfolgt ist. Man erstaunt, wie wenig Neuß für Rom und das gesamte Abendland an Anteil übrig läßt und wie unsicher die Bestimmung dieses Wenigen ist. Ich halte dafür, daß wir von einer eigenartigen römischen Kunst innerhalb und gegenüber dem „Hellenistischen" ebenso vor und außerhalb als innerhalb der christlichen Kunst zu reden haben und daß der Herausbildung des Indigenen, des Individuell-Realistischen — wie man jetzt auf den paganen Denkmälern zu beobachten begonnen hat — und zwar nicht nur in Rom, sondern auch in den andern abendländischen Provinzen eine viel größere Bedeutung gegeben werden muß, ebenso in der Groß-, wie in der Kleinkunst. Und schließlich: die Verschiedenartigkeit der künstlerischen Form und des künstlerischen Werkes zur gleichen Zeit ist in der frühchristlichen Kunstgeschichte etwas so Selbstverständliches, daß man nicht ohne Weiteres den Grundsatz gelten lassen kann, das Bessere sei das Frühere. Vielmehr sollte aus dem Entwicklungsgange der christlichen Geschichte als notwendig begriffen werden, daß oft Späteres künstlerisch höher steht als zeitlich Vorausgegangenes. Der Gedanke sich wiederholender „Renaissancen" sollte auch in der altchristlichen Kunst durchgreifend verwertet werden. Wieviel noch nicht Verstandenes findet in einer solchen Erkenntnis des konstantinschen Zeitalters seine Erklärung!

Ich habe diese allgemeineren Bemerkungen über Hauptsächliches hier gemacht, weil ich der Überzeugung bin, daß entgegen den überkommenen Bindungen an diesen Grundsätzen im Sinne einer wissenschaftlich historischen Betrachtung der altchristlichen Kunst festgehalten werden muß. Auf sachliche Einzelheiten will ich nicht eingehen. Hingewiesen sei noch auf die, doch zumeist für die wissenschaftlich Lernenden und Lehrenden bestimmten Anmerkungen, die einige Fragen eingehender behandeln (z. B. die Oranten, das Reliquienkästchen von S. Nazaro). Die hier vereinigte Literatur ist allerdings auffallend ungleichmäßig ausgewählt: ich vermisse eine Anzahl wissenschaftlich fördernder Autoren und Arbeiten, während z. B. nicht nur die großen Sammelwerke Wilperts angeführt werden, sondern auch eine ganze Reihe seiner speziellen Schriften (S. 137). Die vielen Abbildungen sind mit Bedacht ausgewählt, es sind recht entlegene Bildwerke unter ihnen aufgenommen, auch für eine Wiedergabe schwer zu erreichende. Die Reproduktion der Bilder ist aber ebenfalls sehr ungleich, was sich durch ihre Herübernahme aus vielen anderen Veröffentlichungen erklärt: in der Technik, im Maßstab (was auch der Vf. bei den architektonischen Plänen empfindet) und in der Qualität der photographischen Aufnahmen wie der Klischees: man sehe sich nur die im Ganzen wenig guten, untereinander ganz verschiedenen Vervielfältigungen der Elfenbeine an, Abb. 133—136; auch die festliche Farbenharmonie im Dome von Parenzo wird man in der Wiedergabe Abb. 83 schwerlich ahnen können.

In der Orthographie — ich spreche davon nur, weil das Werk auch für Studierende gedacht ist — empfehle ich für eine Neuauflage die einheitliche Schreibung bestimmter Worte: Distichon, Diptychon (vgl. auch: lybisch, Pamphylus) und des Titels von Garruccis Werk. Auch andere Autoren glauben ganz präzis zu sein, wenn sie zitieren: Storia della arte cristiana. Es wird aber dabei übersehen, daß, was sich für den Druck des Titels in Versalien empfiehlt, für die Minuskel nicht paßt. Höchste Korrektheit wird hier zur Unrichtigkeit.

Johannes Ficker

NOTIZEN ZU EINER AUSSTELLUNG FLÄMISCHER LANDSCHAFTSMALEREI IM 16. UND 17. JAHRHUNDERT

VON

KURT ERDMANN

Mit 6 Abbildungen

Die im November vergangenen Jahres von der Berliner Kunsthandlung Dr. Gottschewski - Dr. Schäffer veranstaltete Ausstellung „Das flämische Landschaftsbild des 16. und 17. Jahrhunderts" vereinigte eine größere Anzahl von Bildern dieses noch wenig bearbeiteten Gebietes, von denen einige hier in aller Kürze publiziert werden sollen, da sie wissenschaftlich nicht uninteressant sind.

An erster Stelle wäre ein Bild mit der Darstellung der „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" zu nennen, das links unten die in einen Stein gemeißelte Inschrift: CATERINA // DE HEMES // SEN PING // EBAT trägt (Abb. 1) [1]. Die annähernd quadratische Tafel zeigt Maria im Vordergrund auf einem kleinen Hügel am Fuß eines Baumes sitzend; sie trägt ein blaugrünes Kleid, roten Mantel und grobe braune Schuhe; das Inkarnat ihres Gesichtes ist rosig im Gegensatz zu dem sehr braun behandelten Inkarnat des auf ihrem Schoße stehenden Kindes. Rechts führt ein Waldweg in die Tiefe; hinter der Hügelkulisse tauchen Josef und der Kopf des Esels auf; im Mittelgrund links liegt unter Bäumen versteckt ein Kirchdorf, während den Hintergrund eine Berglandschaft mit einem See, Städten und Burgen einnimmt. Malerisch interessant ist die Verwendung eines pastosen kräftigen Braunrots am Boden und am Baum hinter der Madonna, sowie die Angabe des Baumschlags bei dem Dorf im Mittelgrund links durch spitz aufgesetzte gelbe Tupfen.

Die unseres Wissens hier zum erstenmal publizierte Tafel ist in der Literatur nicht unbekannt, sie befand sich ehemals im Besitz des Advokaten Lescarts in Mons, wo sie von Pinchart gesehen und beschrieben wurde [2]; wohl im wesentlichen auf Grund dieser Beschreibung wurde sie seitdem in der Fachliteratur angeführt [3], bis sie 1907

---

[1]) Kat. d. Ausst. Nr. 47; Abb. das. Tafel II. Holz 74,5: 69 cm. Anläßlich der Ausstellung abgebildet im Cicerone 1927 S. 692. Erwähnt Kunstchronik Januar 1928. S. 105.

[2]) Bull. d. Comm. Royales d'Art et d'Archéologie Band VII (1868) S. 228. Die Beschreibung der Madonna als „à mi — corps" ist offenbar ein Irrtum Pincharts.

[3]) Z. B. Hymans „Van Mander" (1884) Band I, S. 77, Anm. 5. — Wurzbach „Künstlerlexikon" (1906) Band I, S. 675. — Graefe „Jan Sanders von Hemessen" (1909) S. 62.

auf der Brüsseler Ausstellung einem weiteren Kreise bekannt wurde [1]). Wenn sich das Bild auch nicht durch besondere künstlerische Qualitäten auszeichnet, ist es doch



Abb. 1. Katerina de Hemessen. Berlin, Kunsthandel.

insofern interessant, als es anscheinend die einzige sicher beglaubigte religiöse Darstellung der sonst nur als Porträtistin bekannten Malerin ist. Wie in ihren Bildnissen [2]),

[1]) Kat. d. Ausst. Nr. 229. Anläßlich dieser Ausstellung wurde das Bild wiederholt besprochen, z. B. „L'Art Flamand et Hollandais" VIII (1907) S. 94 (H. Hymans) und „Gazette des Beaux Arts" XXXVIII (1907) S. 312 (H. Hymans) u. a. m. Die in beiden Artikeln genannte Datierung des Bildes von 1555 muß ein Irrtum sein, das Bild trägt außer seiner ausführlichen Signatur keinerlei Angaben, auch ist die Stelle, die für die Jahreszahl in Frage käme, durchaus intakt.

[2]) In Köln, London, Cambridge, Amsterdam, Basel und Slg. Somoff.

schließt Katerina von Hemessen auch in diesem Bilde eng an die Kunst ihres Vaters Jan Sanders an. Ähnlich wie in seinen Bildern gleichen Themas [1]) ist das Verhältnis zwischen Figur und Landschaft nicht klar gestaltet; trotz des unverkennbaren Bestrebens, die Szene großfigurig einer Landschaft einzuordnen, bleibt die Landschaft doch nur Hintergrundsfüllung für eine primäre Figurenkomposition. Daß Katerina die Gruppe energischer, wenn auch ohne wirklichen Erfolg in die Bildtiefe schiebt, könnte man unter Umständen als einen über ihr Vorbild hinausgehenden Versuch interpretieren.



Abb. 2. Karel van Mander. Hannover, Provinzialmuseum.

Dagegen ist andererseits die Verwandtschaft in allen Einzelheiten, wie den Typen, der Modellierung, dem Aufbau der Landschaft so eng [2]), daß im Grunde die ,,Ruhe auf der Flucht" der Katerina von Hemessen nicht mehr ist als ein Reflex der größeren Kunst ihres Vaters, die zu übertreffen wohl weder im Bestreben noch im Vermögen der Künstlerin lag.

Von größerem Interesse dürfte ein anderes Bild sein, das im Katalog der Aus-

[1]) Ähnliche Darstellungen von der Hand des Jan Sanders befinden sich in der Sammlung Aspelin, Stockholm; in der Galerie Hoschek, Prag; im Prado und in München.

[2]) So ist z. B. die Form der Signatur der des Bildes der Sammlung Aspelin, die JOES DE HEMESSEN PINGEBAT 1544 lautet, sehr ähnlich, und sicher in Anlehnung an Jan Sanders abgefaßt. Von den Einflüssen aus der Richtung Heemskerk, von denen Hymans spricht, ist weniger zu bemerken.

stellung als Gillis van Coninxloo [1]) aufgeführt wurde, das sich aber bei näherer Untersuchung als ein monogrammiertes und datiertes Bild des Karel van Mander erwies (Abb. 2). Das Bild, das angeblich aus englischem Privatbesitz stammt, trägt in der Mitte vorn am Boden das Monogramm K v M in der für van Mander üblichen Buchstabenverbindung sowie die Jahreszahl 1597 [2]). Es ist stellenweise nur angelegt, wodurch es im Himmel und im Hintergrund branstig wirkt; derselbe rote Ton kehrt auch im Wasser des Flusses wieder und bestimmt zusammen mit dem im Baumschlag kräftigen, im Boden blasseren Grün die farbige Gesamtwirkung des Bildes, der sich die an sich vielfältigen Farben der Staffage unterordnen. Im Vordergrund ist das Bild etwas abgerieben und der Grund scheint bei den Figuren durch. Die Darstellung des Bildes wird im Katalog nicht näher bezeichnet und ist auch nicht ohne weiteres zu deuten: im Mittelgrund sitzt ein bärtiger Mann lehrend im Kreise stehender und sitzender Männer und Frauen; derselbe Mann steht vorne rechts am (oder im) Fluß und tauft eine sich niederbeugende, halbentkleidete Frau. Soweit stände nichts im Wege, in der Darstellung die Lehr- und Tauftätigkeit des Johannes an den Ufern des Jordans erkennen zu wollen, besonders da auch von den Männern auf dem Wege links einer zum mindesten als Jude gekennzeichnet ist. Ungewöhnlich ist nur die Assistenz von drei nackten Frauen, die anscheinend auf die Taufe warten, bzw. bereits getauft sind; doch macht es der Widerspruch, daß die im Wasser stehende Frau halbbekleidet ist, während die am Ufer Wartenden nackt sind, wahrscheinlich, daß man die letzteren als aus der manieristischen Neigung zum Akt zu erklärende Nebenfiguren betrachten darf, die mit dem eigentlichen Bildthema unmittelbar nichts zu tun haben, so daß die Deutung der Darstellung als Szene aus dem Leben des Johannes trotzdem zutreffen dürfte.

Stilistisch stimmt das Bild mit den bisher bekannten und gesicherten Arbeiten des Künstlers durchaus überein. Die Behandlung des Baumschlags geht mit den Bäumen des 1599 datierten Bildes der Sammlung Stenman, Helsingfors, zusammen, auf dem sich auch ähnliche Figuren wie im vorliegenden Bilde auf dem Wege links finden [3]). Die Bauernhäuser am Fuß des Berges mit ihren eigenartigen kurvigen Konturen finden sich entsprechend auf dem 1600 datierten Bild der Sammlung Semenov [4]); die in ihren Umrissen unbestimmten, wie aus Lehm gekneteten Gebäude auf dem Gipfel des Berges kehren auf dem 1600 datierten Bild mit dem „Bethlehemitischen Kindermord" der Sammlung Crespi [5]) wieder, während die beiden in der Mitte des Vordergrundes nach rechts schreitenden Frauen an den Ceres-Stich [6]) des van Mander erinnern und der lehrende Johannes einer K v M signierten Zeichnung des Berliner

[1]) Kat. d. Ausst. Nr. 36. Holz 77 : 106 cm. Es ist inzwischen in den Besitz des Provinzialmuseums in Hannover übergegangen. Vgl. Kunstchronik Januar 1928. S. 105 f.

[2]) Die letzte Ziffer ist undeutlich, doch dürfte die Lesung 7 der Lesung 1 vorzuziehen sein.

[3]) Ungenügende Abb. Stenmans Konstrevue 1920. Für Überlassung einer guten Photo bin ich Herrn Dr. L. Burchard, Berlin zu Dank verpflichtet.

[4]) Abb. im Kat. d. Slg. Semenov Nr. 321. Abb. gegenüber S. VI. Vgl. auch Starye Gody 1909 Bd. II S. 232.

[5]) Abb. im Verst.-Kat. (Drouot 1914) Nr. 62. Identisch mit dem Bild der Versteigerung Lucini Passalaqua, Mailand 14. IV. 1885, Nr. 53.

[6]) Nagler Nr. 1 „Ceres bei der Alten vom Knaben verspottet".

Kupferstichkabinetts nahesteht [1]); bei den Frauenakten erübrigt sich ein näherer Hinweis. Nicht uninteressant ist der Vergleich mit einer aus demselben Jahre datierten Zeichnung der Albertina (Abb. 3). Wenn diese auch nur eine Variation über dasselbe Thema ist und die Landschaft in ihr nur eine untergeordnete Rolle spielt, so sind doch einige Einzelheiten bemerkenswert: wie auf dem Bilde sind auch hier nackte Figuren dargestellt, die bei der Predigt Johannis noch weniger motiviert



Abb. 3. Karel van Mander. Wien, Albertina.

sind als auf der Darstellung der Taufe; die Frau im Vordergrund zeigt eine gewisse motivische Verwandtschaft mit der sitzenden von vorn gesehenen Frau des Bildes, ebenso kehren die Zuschauer am Baume rechts recht ähnlich im Mittelgrund des Bildes wieder.

Daß van Mander Landschaften gemalt hat, ist bekannt [2]); erhalten bzw. identifiziert scheint nur eine kleine Anzahl zu sein [3]), so daß das vorliegende Bild eine nicht unwichtige Ergänzung bedeuten dürfte [4]).

---

[1]) Katalog der Zeichnungen Nr. 5978.

[2]) In alten Inventaren werden wiederholt Landschaften von seiner Hand erwähnt. Z. B. Inventar Jean Niquet 1612; Inventar van Uffelen 1613 u. a. m.

[3]) Vgl. die demnächst erscheinende Monographie über ,,Karel van Mander als Maler'' von Fräulein Dr. E. Valentiner, der ich an dieser Stelle danken möchte für die Liebenswürdigkeit, mit der sie alle Anfragen beantwortete.

[4]) Angemerkt sei nur noch, daß die Vita des van Mander einen Passus enthält, den man

Wie das des van Mander ist auch das Oeuvre des Tobias Verhaecht nicht eben reich an gesicherten Werken [1]), so daß auch hier das Auftauchen eines monogrammierten und datierten Bildes eine begrüßenswerte Bereicherung bildet. Die im Katalog der Ausstellung unter Nr. 112 angeführte „Landschaft mit Söldnern auf einem Wege" [2]) (Abb. 4) trägt am Felsen in der Mitte des Vordergrundes die Buchstaben T v H in



Abb. 4. Tobias Verhaecht. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

der für das Monogramm Verhaechts üblichen Form und die Jahreszahl 1615, sie ist also im gleichen Jahr gemalt wie die Brüsseler Darstellung Kaiser Maximilians auf der

versucht ist, mit dem vorliegenden Bild in Verbindung zu bringen. Es heißt: „Op het huis te Zevenbergen, voor den Heer Schepen Jan de Witte te Amsterdam, twee Stukken mede zeer goed, 't een is eene Dooping en 't ander eene Bekeering van Paulus" (II, S. 254). Der unbestimmte Ausdruck „Eene Dooping", den auch Hymans beanstandet („Van Mander" I, S. XIV), erinnert lebhaft an die Schwierigkeit, das vorliegende Bild zu benennen; doch scheinen die Daten im Widerspruch zu stehen. Vielleicht erlaubt ein glücklicher weiterer Fund einmal, hier zwischen Wort und Bild eine Verbindung herzustellen.

[1]) Die Liste, die Haberditzl gibt („Die Lehrer des Rubens", Jahrbuch des Allerh. Kaiserhauses Band XXVII, S. 161 ff.), nennt: Slg. Delaroff, datiert 1598; — Slg. P. Mantz, Paris, datiert 1612 (dieses Bild befand sich 1887 auf der Versteigerung Jourdan, 1895 wurde es als Nr. 99 der Slg. P. Mantz versteigert, eventuell ist es identisch mit dem Bild gleicher Größe und gleichen Datums, das sich 1902 auf der Versteigerung der Slg. Großmann befand); — Aachen, Suermondt-Museum, datiert 1613; — Slg. Jannssens, datiert 1614, das Bild war nicht mehr auf der Auktion der Slg.; — Brüssel Museum, datiert 1615.

[2]) Abb. im Katalog Taf. XIII. Holz 56:84 cm. Das Bild ist inzwischen in den Besitz des Kaiser Friedrich-Museums, Berlin übergegangen. (Kat. Nr. 2027.)

Martinswand [1]), und stammt aus dem letzten Jahre, aus dem bisher datierte Arbeiten des Künstlers bekannt sind. Da an der Echtheit der Signatur Zweifel nicht bestehen können und das Bild auch stilistisch durchaus mit den anderen datierten Bildern dieser Zeit übereinstimmt, erübrigt sich ein näheres Eingehen. Mit dem 1614 datierten Bild, das sich ehemals in der Sammlung Jannssens befand, sowie mit dem 1615 datierten



Abb. 5. Tobias Verhaecht. Berlin, Dr. H. Fischer.

Bild in Brüssel hat es im Unterschied zu den meisten Zeichnungen gemeinsam, daß der Vordergrund weiträumig und ohne einen starken Niveauunterschied des Terrains die ganze Bildfläche einnimmt [2]).

An dieses 1615 datierte Bild möchten wir vermutungsweise eine „Gebirgslandschaft mit der Flucht nach Ägypten" anschließen, die im Katalog der Ausstellung

---

[1]) Kat. Brüssel (1889) Nr. 486. Abb. bei Haberditzl a. a. O. S. 162.

[2]) Darin und überhaupt in der Gesamtkomposition stimmt das Bild der Sammlung Jannssens weitgehend überein mit der großen, dem Gillis von Coninxloo zugeschriebenen „Landschaft mit Parisurteil" (Kat. d. Ausst. Nr. 34; Abb. das. Taf. X. Abb. auch Cicerone 1927 S. 688), die allerdings in der malerischen Behandlung des Details abweicht. Im Zusammenhang damit sei auf folgende Notiz im Inventar van Wijntgis (1614) hingewiesen: „een landschap geschildert bei J. van Coninxloo, Tobias Verhaeghen en de figuren bei Jan Brueghel".

gleichfalls Verhaecht genannt wurde [1]) (Abb. 5). Die Zeichnung der Felsen, des Baumschlags und der Figuren ist in diesem zweiten Bilde allerdings erheblich anders, auch ist die Farbwirkung kälter, das Grün enthält mehr Blau, bei den Bäumen z. B. sind hellere Tupfen auf ein ausgesprochenes Blaugrün gesetzt, die Gründe heben sich schärfer voneinander ab und die einzelnen Farben schließen sich nicht so harmonisch zusammen wie auf dem Bilde von 1615. Auf der anderen Seite sind jedoch die Verwandtschaften der beiden Bilder nicht zu übersehen, und es muß als besonders beweiskräftig angesehen werden, daß sie gerade in kleineren und mehr technischen Eigenarten bestehen, wie etwa der Verwendung derselben zarten rosa Töne im Himmel

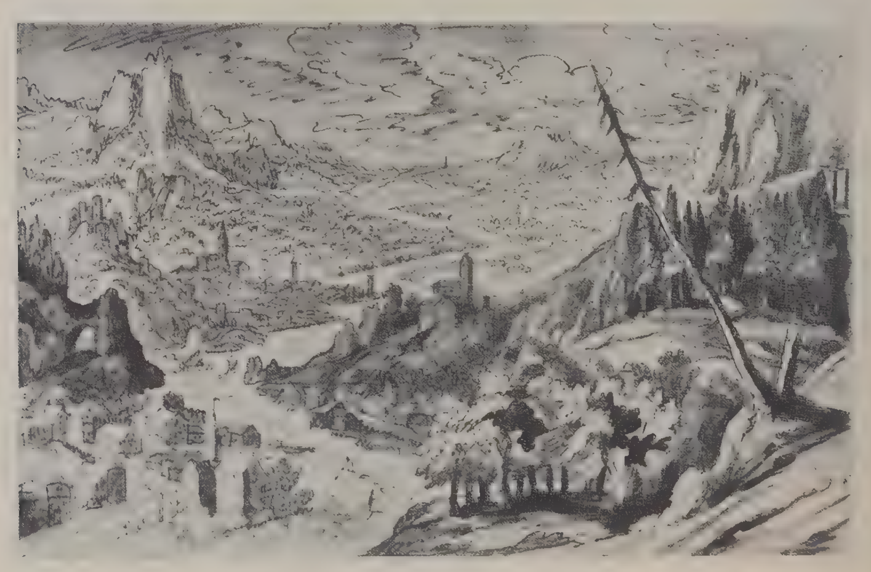


Abb. 6. Tobias Verhaecht. London, Sir R. Witt.

und im Hintergrund, in der Art wie in der grauen Ferne mit Weiß gehöht wird oder wie die zierlichen Bäume der abschließenden Hügelketten oder die Konturen der Berge gezeichnet sind. Daß das Bild durchaus in der Art des Verhaecht, und zwar in einem durch eine größere Anzahl von Zeichnungen belegten Stil, komponiert ist, ist ohne weiteres ersichtlich; wie weit diese Zusammenhänge aber im einzelnen gehen, mag der Vergleich mit einer Zeichnung aus dem Besitz Sir Robert Witts zeigen [2]) (Abb. 6), auf der in ganz ähnlicher Weise das Felsentor links und der kleine Laubwald auf halber Höhe wiederkehren. Wie viele Künstler der Zeit scheint auch Verhaecht einen gewissen Formenvorrat wiederholt verwendet zu haben; derselbe Laub-

[1]) Kat. Nr. 113; Holz 38 : 48 cm. Anläßlich der Ausstellung abgebildet Cicerone 1927 S. 690.
[2]) Ausst. Kat. d. Zeichn. Nr. 30, Abb. auch bei Conway „Flemish and Belgian Art“, London 1927, Tafel CXVIII.

wald, sogar mit derselben Herde staffiert, kehrt auf dem Brüsseler Bild wieder. Die abweichende Staffage endlich hat ihre Parallele in einer Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts, die die Errettung des Jonas darstellt und die man ihrer ganzen Landschaftsauffassung nach früh datieren wird [1]; der ans Ufer eilende Prophet ist eng verwandt mit dem Joseph der Flucht.

Auf Grund dieser Verbindungen wird man das vorliegende Bild dem Tobias Verhaecht zuweisen dürfen. Es bleibt jedoch die Schwierigkeit, daß es seinem stilistischen Befund nach wesentlich früher ist als die anderen, aus dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts datierten Bilder [2], so daß es im Oeuvre an einer Stelle zu stehen kommt, an der es an Vergleichsmaterial zunächst noch vollständig fehlt [3]. Man wird sich daher hier wie überhaupt auf dem noch sehr wenig bearbeiteten Gebiet der flämischen Landschaftsmalerei damit begnügen müssen, sich auf Vermutungen angewiesen zu sehen, bis einmal eine klarere Einsicht in die Zusammenhänge im Ganzen ein sicheres Urteil auch im Einzelnen erlaubt.

NOCHMALS DIE GRÜNE PASSION

VON

FRIEDRICH HAACK-ERLANGEN

In seiner Geschichte der Deutschen Kunst, Band III 1926 S. 50, bezeichnet Dehio die Grüne Passion kurzweg als „die Verarbeitung Dürerscher Entwürfe durch eine jüngere Hand, auf elegante Aufmachung ausgehend und mit manchen kleinen Veränderungen, die Verbesserungen sein wollen, aber das Gegenteil sind", während Wölfflin noch in der V. Auflage seiner Kunst Albrecht Dürers aus demselben Jahre 1926 S. 88 sich nicht entschieden ausspricht, nachher aber S. 208 ff. bei dem Vergleich der kleineren Passionen die Blätter der Grünen Passion für würdig hält als gleichwertige Größen mit denen der anderen Passionen in Parallele gesetzt zu werden. Freilich schneidet die Grüne Passion bei diesem Vergleich nichts weniger als gut ab. Immerhin kann danach die Streitfrage: Ist die Grüne Passion eine eigenhändige Original-Schöpfung Albrecht Dürers oder was sonst? — noch nicht als erledigt betrachtet werden, und eine abermalige Untersuchung, die neue Gesichtspunkte beibringt, dürfte daher gerechtfertigt erscheinen.

---

[1]) Kat. d. Zeichnungen Nr. 3895.

[2]) Das Bild zeigt Einflüsse aus der Richtung einer Gruppe von Bildern, die man heute dem Momper zuzuschreiben pflegt.

[3]) Von dem 1598 datierten Bild der Sammlung Delaroff (Z. f. b. K. N. F. V. Kunstchronik Sp. 446 ff.) war eine Abbildung nicht zu beschaffen. Interessant ist auch eine angeblich Verhaecht monogrammierte „Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht", die sich am 19./20. XII. 1927 auf einer Versteigerung bei Giroux befand und die, wenn die Signatur einwandfrei ist, den Meister von einer ganz neuen Seite zeigen würde.

Zunächst sei der Stand der Frage kurz dargelegt. Im Imhoffschen Inventar — und das ist gewiß von Wichtigkeit — wird die Grüne Passion nicht aufgeführt. Erstmalig erscheint sie in den habsburgischen Kunstkammern zur Zeit Rudolfs II. (1576 bis 1612). Im Jahre 1675 rühmt sich Sandrart, Teutsche Academie, Nürnberg 1675 S. 224, ,,daß ihm die Ehre wiederfahren habe, die ganze Folge in einem Buch in Quart von Kaiser Ferdinand II. vorgelegt zu erhalten" (Meder). Seitdem erfreute sich die Grüne Passion einer allgemeinen Berühmtheit und restlosen Wertschätzung. Nur Waagen, Die Kunstdenkmäler in Wien 1867, II, S. 171 urteilt: ,,Der gegenwärtige Zustand ist indes derart, daß sie (die Blätter der Grünen Passion) diesem großen Ruf nicht entsprechen. Sie haben teils sehr gelitten, teils finden sich darin Schwächen in der Zeichnung, besonders mancher Köpfe, welche nur von einer fremden Hand herrühren können." Als erster sprach sich Jaro Springer im Repertorium XXIX S. 553 mit aller Entschiedenheit aus Gründen geringer Qualität gegen die Echtheit aus. Sofort trat Meder im nächsten Bande des Repertoriums S. 173 als Verteidiger der Echtheit auf. Ohne zunächst von Springer zu wissen, griff Hans Cürlis im Repertorium Band XXXVII 1915 S. 183 in einer eingehenden Untersuchung, die ich nachzulesen bitte, die Echtheit von neuem an und setzte die Entstehung der Blätter ,,obenhin zwischen 1506 und 1510" an. Ihm antwortete zuerst im nächsten Bande des Repertoriums 1916 S. 97 Gustav Pauli. Ich bitte auch diese eingehende Untersuchung nachzulesen. Wenn aber Pauli die Beurteilung der Qualität mit dem individuellen Geschmacksurteil gleichzusetzen scheint, vermag ich ihm darin nicht beizupflichten. Nach meinem persönlichen Geschmack kann mir sehr wohl ein Kunstwerk nicht gefallen, dessen Qualität ich trotzdem hoch anzuschlagen imstande bin. Die Kunst Adrian van der Werffs z. B. läßt mich persönlich vollkommen kalt, aber ich vermag nicht zu leugnen, daß sie Qualitäten besitzt. Die Qualität eines Kunstwerks ist vom Geschmack des Beschauers vollkommen unabhängig. Freilich, wer wollte sich anmaßen, die Qualität eines Kunstwerks ganz genau abwägen zu können? Trotzdem geht es doch nicht an, die Qualitätsbeurteilung aus der Gesamtbeurteilung eines Kunstwerks zum Zweck seiner Zuschreibung an einen Künstler oder der Streichung eben aus dem Werk eines Künstlers ganz auszuschalten. Ferner, wenn Pauli die Ansicht ausspricht, daß die Blätter der Grünen Passion deswegen hinter ihren ,,Vorzeichnungen" zurückstehen, weil ihnen gleichsam als Reinschrift die Frische der ersten Eingebung verloren gegangen ist — und wenn er dieses sehr ansprechend mit dem Beispiel eines lebenden Malers erhärtet, so irrt er in unserem Falle dennoch, weil die in derselben Technik und ganz genau so sorgfältig wie die Grüne Passion ausgeführten Blätter der Verklärung Christi von 1507 Lippmann 508, der Auferstehung Christi L. 520 und des Samson L. 24 von 1510 nicht das geringste an der Frische und Lebendigkeit der ersten Eingebung eingebüßt haben und sich in jeder Hinsicht getrost mit den sog. Vorzeichnungen zur Grünen Passion vergleichen lassen. Die klassische Verteidigung der Echtheit der Grünen Passion liefert Joseph Meder in seiner Veröffentlichung: ,,Dürers Grüne Passion in der Albertina." Zum erstenmal vollständig und mit kritischem Text herausgegeben. Gesellschaft für zeichnende Künste. Dritter Druck (1923). Ich bitte daher gerade Meders Abhandlung zu lesen. Alle Gesichts-

punkte, die er aufführt, sind gewiß beachtenswert. Daher vermag auch Wölfflin die Grüne Passion noch nicht entschieden aus dem Dürerschen Werk zu streichen. Am beachtenswertesten aber erscheint mir, daß Meder S. 17 ff. darauf hinweist, daß die Grüne Passion mehrfach den ,,mit Tinte groß markierten Augenpunkt in der Dürer eigenen Weise" zeigt. Trotzdem vermag ich die Grüne Passion nicht als echt anzuerkennen und wage die Hypothese aufzustellen, daß der gewandte und raffinierte Fälscher auch jene Eigentümlichkiet seinem großen Vorbild abgesehen hat. Ich glaube nämlich nicht, daß die Grüne Passion noch zu Dürers Lebzeiten oder gar von einem seiner Schüler verfertigt worden sei. Ich bin vielmehr überzeugt, daß sie ein Fälscher um 1600, als Dürer wieder Mode zu werden anfing (Kaiser Rudolph II., Maximilian von Bayern ! ·), gemacht hat. Ich bin also darin mit Meder ganz einig, der selbst sagt (S. 9), daß es ,,klüger" wäre, die Grüne Passion, wenn man schon an Dürer selbst als ihrem Schöpfer zweifelt, nach seinem Tode anzusetzen.

Die Blätter der Grünen Passion unterscheiden sich von allem, was Dürer sonst geschaffen hat, bei geringerer Qualität durch reifere und fortgeschrittene Technik, z. B. in perspektivischer Beziehung, durch eine gewisse Sentimentalität und Geziertheit der Auffassung, durch stärkere Bewegtheit, endlich durch ein schlankeres Format. Es sind dies alles Züge, die auf eine spätere Zeit, auf einen späteren Stil, den Frühbarock hinweisen. Wenn man die vier sogenannten Vorzeichnungen mit den ausgeführten Blättern vergleicht, so erkennt man durchweg das höhere Format und zugleich eine gewisse Leere in der oberen Hälfte der grünen Blätter. Es ist also derselbe Unterschied, der zwischen der Dresdner Kopie und dem Darmstädter Original der Holbeinschen Madonna klafft. – Man hat zur Verteidigung der Echtheit auf die Architekturen hingewiesen. Meines Erachtens durchaus zu Unrecht. Zur Stütze meiner Auffassung habe ich den Erlanger Universitäts-Architekten Oberbauamtmann Dr. ing. Groß die Frage vorgelegt. Er hat mir mit aller Bestimmtheit erklärt, daß Dürer unmöglich die mißverstandenen Architekturen der Grünen Passion gezeichnet haben könne, während er diejenigen der ,,Vorzeichnungen" ebenso wie die Architekturen der in gleicher Technik wie die Grüne Passion gefertigten Zeichnungen L. 508, L. 520 und L. 24 durchaus im Geiste Dürers gezeichnet und seiner würdig erklärte. Ähnlich hat der Erlanger Anatom Universitätsprofessor Dr. med. Albert Haßelwander, der Verfasser des Buches ,,Ein Anatomischer Totentanz", München, Bergmann 1926, geurteilt, daß die Anatomie auf den Blättern der Grünen Passion ebenso hinter den ,,Vorzeichnungen" wie hinter jener Gruppe von Zeichnungen entschieden zurückstünde.

Es ist bisher anscheinend noch nicht beachtet worden, daß die vier sogenannten echten Vorzeichnungen zur Grünen Passion lauter Themen behandeln, die unter den frühen Blättern von Dürers großer holzgeschnittener Passion noch nicht vorkommen: Gefangennahme, Christus vor Kaiphas, Christus vor Pilatus und Dornen-Krönung. Ich stelle nun die Hypothese auf, daß Dürer ums Jahr 1504, als er das Marienleben schuf, auch die Absicht gehabt habe, die Große Passion zu vervollständigen, wie er das dann tatsächlich später, 1510, getan hat, während er um 1504 von dem Vorhaben wieder abgekommen ist. Ich halte also jene vier Blätter, von denen das eine die Jahres-

zahl 1504 trägt, überhaupt nicht für Vorzeichnungen zur Grünen Passion, sondern ich bin der Meinung, daß eben der Kopist die aus anderem Anlaß gezeichneten Blätter später nur für seine Zwecke verwandt hat. — Ja, wie steht es aber dann mit den „verlorenen Vorzeichnungen", die nur noch in Kopien erhalten sind und des öfteren Themen behandeln, die schon unter den frühen Holzschnitten der Großen Passion vorkommen? — Nun, ich bestreite, daß dies Kopien nach Vorzeichnungen sind, und stelle die Hypothese auf, daß sie Nachzeichnungen nach den Blättern der Grünen Passion sind. Gelegentliche Abweichungen in der Komposition vermögen mich bei dieser Annahme nicht irre zu machen. Wenn wir die Blätter der Grünen Passion, die nach den vier echten Dürer-Zeichnungen gefertigt sind, mit den übrigen auf die Komposition hin vergleichen, so entsteht das interessante und lehrreiche Ergebnis, daß diese übrigen Blätter weniger geschlossen wirken oder undürerisch komponiert sind, ein Ergebnis, das durchaus geeignet ist, meine Hypothese zu stützen.

Man hat bei der ganzen Frage immer jene vier Blätter ins Auge gefaßt, die nach den Dürerschen Originalen gefertigt sind und diesen gegenüber mit Recht ihre künstlerische Minderwertigkeit betont, viel wichtiger aber und aufschlußreicher ist es, noch die übrigen Blätter im einzelnen ins Auge zu fassen. Die Geißelung (Meder IV) ist sehr frei dem Holzschnitt der Großen Passion nachgebildet. In der Mitte Christus an der Marter-Säule - die beiden Basen ziemlich übereinstimmend —, der Geißler und der Ruten-Peitscher haben ihre Plätze vertauscht, jener ist überdies verdoppelt, der Haar-Rupfer ist an seinem Platz geblieben, der Rutenbinder am Boden und der Befehlshaber neben ihm sind von links nach rechts herüber gesetzt worden. Die hier sehr stark mitsprechende Architektur ist nach anderen Werken Dürers zusammengestellt. Möglich, daß die Holzschnitte der Kleinen Passion: Geißelung und Dornenkrönung B. 33 u. 34 darauf eingewirkt haben. Das Motiv der beiden Quer-Bretter hat der Zeichner offenbar dem Marienleben, Mariä Verkündigung B. 83 entlehnt. Insgesamt ist das Blatt von einer größeren Bewegtheit und Unruhe als alle Darstellungen der Geißelung von Dürer. — Die Schaustellung (Meder VI) ist offensichtlich dem Blatt der Großen Passion B. 9 nachgebildet: Christus zwischen Pilatus und einem Diener, der seinen Königsmantel lüpft, die Brüstung, die Stufen, unten die Kriegsknechte und die erregte Volksmenge. Aber so viel Veränderung, so viel Verschlechterung. Die senkrecht aufsteigende Hellebarde ist als rechter Eckpfosten der Komposition beibehalten worden. Während sie aber auf dem Holzschnitt die Landschaft wirksam überschneidet und mit der Spitze in den hellen Himmel hineinragt, verliert sie sich wirkungslos in der Zeichnung vor der Mauer und bildet mit der senkrechten Treppenlinie und dem kindischen Geländer ein äußerst schwächliches Ensemble. Ihr Träger auf dem Holzschnitt erscheint unverkennbar auf der Zeichnung wieder, wenn auch in abgeänderter Form und die Straußenfedern auf seinem Barett sind mächtig und ganz undürerisch aufgedonnert. Diese Figur ist vielleicht auch von dem Hellebardier des frühen Kupferstiches B. 88 beeinflußt worden. Der kleine Knabe ist dem des Marienlebens: Zurückweisung von Joachims Opfer B. 77 nachempfunden. Die mittlere Hauptfigur greift wie beim Großen Holzschnitt der Schaustellung in den Gürtel. Mit dieser Figur beginnt eine markante Dreimännergruppe, die in der Grünen

Passion des öfteren wiederkommt. Der Mann mit der Kappe, der in den Gürtel greift, ist der Mittelfigur auf der Beweinung, Kleine Passion B. 43, nachempfunden, was die charakteristische Kopfhaltung betrifft. Die Rückenfigur des Zylinderträgers ist der Vermählung Marias, Marienleben B. 82, entnommen und der Dicke endlich kommt ja oft so oder ähnlich bei Dürer vor, erinnert aber in seiner Profilstellung und Armgeste am meisten dem Dicken von der Begegnung unter der goldenen Pforte B. 79. Die Estrade mit Christus und Pilatus ist gegenüber dem Großen Holzschnitt der Schaustellung charakteristisch erhöht. Und nun vergleiche man hier die reichgeschmückte und reizvolle Architektur, die beredte Gebärdensprache und dort das fade Gemäuer mit den lächerlichen Püppchen. — Die Kreuztragung (Meder VII), bei der selbst Meder die Möglichkeit einer Schülerhand zugibt, ist wiederum dem Großen Holzschnitt frei nachgebildet. Alle Veränderungen sind wieder Verschlechterungen, z. B. das Motiv der rechten Hand Christi, der in Bewegung gesetzte Kriegsknecht. Am tollsten die in barocke Bewegung versetzte Veronika mit der überstarken Büste und der Sentimentalität der Gebärde und des Ausdrucks. Dieselbe Sentimentalität kennzeichnet auch die anderen Leidtragenden. Schlagend wiederum die Architektur. Beim Holzschnitt äußerst stimmungsvoll auch in der Schwarz-weiß-Wirkung das Tor mit dem dräuenden Fallgitter, in der Zeichnung verpufft dieses Motiv wirkungslos trotz der grünen Farbe. Albern die beiden Streben, deren Motiv übrigens von der Kleinen Passion B. 37 genommen ist, woher auch Maria und Johannes in der Hauptanlage ihren Ursprung herleiten. — Der Kleinen Passion B. 39 ist auch die Kreuzanheftung (Meder VIII) nachgebildet. Der Holzschnitt lebt stimmungsmäßig von dem wunderbar edlen Motiv, daß die noch nicht angeschlagene rechte Hand Christi quer über den Leib gelegt ist. Das hat auch Wölfflin natürlich voll empfunden. Der Kopist der Grünen Passion aber hatte kein Gefühl dafür. Er wiederholt den Hammerschläger und macht auch dieses bei Dürer so wirksame Motiv des Hammerschlägers eben durch seine törichte Wiederholung zunichte, wie er auch im rein physischen Sinn dem bei Dürer prächtig durchgeführten Motiv des Nageleinschlagens nicht gerecht wird. Daß das Kreuz aus der rechten unteren Ecke förmlich herausrutscht, hat auch Wölfflin schon gerügt. Die linke Eckpfostenfigur des Holzschnitts ist mit dem Stangenträger im Mittelgrund rechts hinter dem Hammerer von dem Kopisten zu einer Figur zusammen geschmolzen worden. Dieser jugendliche Landsknecht mit dem Barett im Nacken macht fast den Eindruck, wie wenn er für seine Person im Mittelgrund stünde, während er doch seine Hellebarde, auf die er sich stützt, ganz vorn in die Erde eingebohrt hat. Jedenfalls ergibt sich eine starke räumliche Unklarheit. Auf diese Figur hat vielleicht wiederum der Hellebardier B. 88 eingewirkt. Hinter dem Haupt Christi aber erscheint wieder die Dreimännergruppe. — Die Kreuzigung (Meder IX) geht in der Hauptanlage auf den Holzschnitt Calvarienberg B. 59 zurück: die Art wie Christus ans Kreuz geschlagen ist, die den Kreuzesstamm umfassende Magdalena, der Reiter mit der schräg gehaltenen Lanze, der die Lanze überschneidende Schwammstab, auf der anderen Seite des Kreuzesstammes die senkrecht aufsteigende Hellebarde, die Leidtragende als linker Eckpfosten der Komposition, als rechter der Kriegsknecht, der Christi Mantel aufhebt, mit dem alten Turbanträger dahinter, vor allem der Würfel-

spieler unten in der Mitte — sind alles Motive, die mit charakteristischen Varianten dem Holzschnitt entlehnt sind. Bezeichnend für den Kopisten, wie er die Würfelszene der flotten Kriegsknechte förmlich als Hauptsache herausarbeitet. Der Christus selber tritt dem gegenüber an Bedeutung zurück. Wenn man die Komposition längere Zeit betrachtet, so schreit der Kruzifixus ordentlich nach der Ergänzung durch die beiden Schächer des Holzschnittes. Für das Motiv des Lendentuches hat vielleicht auch der Kupferstich B. 13 eingewirkt. Die händeringende Frau ist der Kreuzabnahme B. 14 nachempfunden. Das Bewegte, Aufgeregte, Sentimentale und andererseits das Flotte in den Kriegsknechten hat der Kopist aus eigenem hinzugebracht. — Die Kreuzabnahme (Meder X) stellt den Höhepunkt des Bewegten, Sentimentalen, des vom Kopisten Gewagten, also originell Barocken dar. Wölfflin meint, daß Dürer hier den „stärksten Anlauf" genommen hat. Ich meine, die Darstellung geht in Bewegung und barockem Pathos weit über alles hinaus, was Dürer je gegeben, und im seltsamen Gegensatz hierzu der schier Wolgemutsche Johannes! — Es ist hier aus dem ganzen Geist der Zeit um 1600 eine Art Komposition zustandegekommen, wie sie bald darauf durch Rubens ihre klassische Prägung erhalten sollte. Und doch hat auch hier der Fälscher an Dürer gedacht, an die Kleine Passion B. 42, aber das schöne, tiefgefühlte Motiv, daß Christi Gesicht unsichtabr bleibt und nur die Haupthaare dem Manne auf der Leiter über den Rücken fallen, der den Leichnam so zärtlich umfängt und an sich preßt — dieses Motiv hat er nicht übernommen. Schon Wölfflin hat dies gerügt, ebenso wie das unmögliche Haltungsmotiv des Kopfes. Meder führt übrigens die Komposition auf Mantegna zurück. Darüber dürfen aber ihre barocken Elemente nicht übersehen werden. — Die Beweinung (Meder XI) ist in der Gesamtanlage der Komposition des Großen Holzschnittes B. 13 nachgebildet. Unten der Leichnam Christi, die ganze Fläche einnehmend, mit der linken Hand wie in das Tuch hineingreifend, der Oberkörper sanft aufgehoben und unter den Achseln von einem Manne unterstützt. Dicht hinter ihm das Grab. In der Mitte Maria. Während nun auf dem Holzschnitt hinter dieser sich eine andere wehklagende Frau stehend zur beherrschenden Vertikale emporreckt, die in dem dürren Baume fortgesetzt und zu Ende geführt wird, übt diese Funktion in der Komposition auf der Zeichnung der hinter Maria stehende und sie leicht mit der rechten Hand berührende Johannes aus, in seiner Vertikalwirkung verstärkt durch die danebenstehende Grabplatte und fortgeführt durch allerlei Gebüsch, das die Felsen hinaufklettert. Links oben die drei Kreuze, genau wie bei dem Vorbild, mit den beiden Schächern und der angelehnten Leiter am mittleren Kreuz. Während die Figurenkomposition im Vordergrund des Schnittes ein gleichseitiges Dreieck bildet, dessen Spitze im Kopf der hinter Maria stehenden Frau liegt, hat der Kopist dieses Dreieck zerschlagen, indem er hinter Johannes links die drei Männer angeordnet hat, die sogar in ihrer oberen Abschlußlinie Johannes überragen. Man vergleiche die Art, wie der Mann sein Salbengefäß an sich drückt, mit der Beweinung der Kleinen Passion B. 43 oder mit dem Kupferstich B. 14, um sich des Qualitätsunterschiedes so recht bewußt zu werden. Derartiges beruht nicht auf Nachlassen der Inspiration bei der Reinschrift, sondern ist in der mangelhaften Erfindung selber begründet. Gänzlich undürerisch wirkt es, daß Jo-

hannes hinter der knienden Maria steht, unklar und schwächlich sein Handauflegen. Das Tollste aber ist die Magdalena, die sich zu Boden geworfen hat, um Christi Füße zu küssen und dabei ihr Gesäß emporstreckt, das vom Bildrand jäh durchschnitten wird. Ein solches Motiv ist Dürer nicht zuzutrauen, der bis ins Innerste seiner Seele von Ehrfurcht vor den heiligen Personen erfüllt war. Dieses Motiv hat der Kopist auch nicht von Dürer herübergenommen, sondern von der berühmten Pieta Fra Bartolomeos im Palazzo Pitti zu Florenz vom Jahre 1516.

Ich fasse zusammen: die Blätter der Grünen Passion, für die keine sogenannten Vorzeichnungen von Dürers eigener Hand vorliegen, sind nach Dürerschen Kompositionen und Motiven, hauptsächlich nach der Großen Passion zusammengestellt, nicht ohne Geschick, vielmehr mit großer Anpassungsfähigkeit. Was sie hauptsächlich von den echten Werken Dürers unterscheidet, ist, abgesehen von der geringeren Qualität, eine gewisse Sentimentalität und Geziertheit sowie der gelegentlich elementar durchbrechende Charakter des werdenden Barockzeitalters.

Nach der vorstehenden Untersuchung aber ergibt sich insgesamt: Die Grüne Passion ist kein Original Dürers. Ein geschickter Fälscher dürfte sie gegen 1600 gefertigt haben. Diese Hypothese deckt sich ungefähr mit dem, was Dehio behauptet. Sie präzisiert seine Auffassung noch etwas genauer. Und auch was Wölfflin im einzelnen über die Grüne Passion bemerkt, geht mit dieser Hypothese nicht schlecht zusammen.

BEITRÄGE ZUR STILGESCHICHTE DES FRÜH- UND HOCHBAROCK

VON

NIKOLAUS PEVSNER

In einer 1925 an dieser Stelle veröffentlichten Studie über Gegenreformation und Manierismus habe ich versucht, die genauen Entsprechungen zwischen der geistigen Erscheinung der Gegenreformation und der künstlerischen des Manierismus nachzuweisen. Als ich mich in der Folge im ersten Teile eines Buches über die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko [1]) mit dem Kunststile des 16. Jahrhunderts auseinanderzusetzen hatte, war es daraufhin möglich, ihn als ein im wesentlichen einheitliches Phänomen zu erfassen. Die fortschreitende Arbeit an dem Buche ließ die entsprechenden Fragen für den Früh- und Hochbarock, also die Zeit etwa zwischen 1590 und 1650 akut werden. Besteht eine faßbare Verbindung zwischen den leitenden Problemen der Geistes- und der Kunstgeschichte dieses Zeitraumes? Und lassen auch sie sich auf einen letzten Endes einheitlichen

[1]) Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1927 f.

und nur in dieser Epoche so auftretenden Lebensstil zurückführen? Beide Fragen können meines Dafürhaltens positiv beantwortet werden, und um den Beweis möglichst einwandfrei zu gestalten, soll er allein mit Hilfe von allgemein bekannten Tatsachen und den nur in einem neuen Sinne zusammengestellten Urteilen der für die betreffenden Gebiete der Geistesgeschichte jeweils zuständigsten Autoren geführt werden.

Dabei muß hier auf viel mehr Gebiete übergegriffen werden, als im Falle des Manierismus; denn wenige Zeitalter muten in ihren geistigen Erscheinungen zunächst so kompliziert, in ihren Kunstwerken so verschiedenartig an wie der Barock. So kommt es, daß z. B. Brinckmann [1]) ausdrücklich eine Zurückführung des ganzen Barockstiles auf eine letzte Einheit abgelehnt und die Befürchtung ausgesprochen hat, es könne dabei nur ein „allgemeinster und für die wissenschaftliche Erkenntnis fast bedeutungsloser Nenner" übrigbleiben. Ja, von der berufensten Seite, von Rudolf Kautzsch, sind in den letzten Jahren des öfteren schwere Bedenken ausgesprochen worden [2]), ob nicht überhaupt jeder Versuch, die Kunst einer Zeit unter einem einheitlichen Stilbegriff anstatt unter zwei wesensverschiedenen und unvereinbaren Strömungen aufzufassen, notwendig zu einer Vergewaltigung der Tatsachen führen müsse. So bedarf es einer umfassenden Berücksichtigung der verschiedensten Probleme der Geistes- und Kunstgeschichte, um den Beweis von der Möglichkeit zu führen, auch das Lebensgefühl des Früh- und Hochbarock als innere Einheit zu verstehen. Als gelungen darf er nur dann betrachtet werden, wenn sich ihm, ohne daß dabei nur ein bloßer Schemen übrig bleibe, auf unserem engeren Gebiete Bernini wie Poussin, Rembrandt wie Velasquez gleich zwanglos einfügen.

Die erste Frage muß der Abgrenzung der zu behandelnden Epoche gegen die vorhergehende gelten. Sie wird keine erheblichen Schwierigkeiten bereiten, wenngleich nicht verkannt werden darf, daß ihr nicht die bedingungslose Präzision eignet, wie derjenigen, welche um 1520 die Renaissance vom Manierismus trennt. Übergänge und Verbindungen zwischen 16. und 17. Jahrhundert sind vielmehr wesentlich häufiger und bedeutsamer. Innerhalb dieser Übergänge sind von vornherein zwei grundverschiedene Möglichkeiten zu scheiden: die unmittelbare Verbindung von Gedanken des Manierismus mit solchen des Barock und die Wiederaufnahme von Problemen des frühen 16. Jahrhunderts, also des Zeitalters der Hochrenaissance und der Reformation, durch die neue Zeit. Beide Fälle sind auf künstlerischem wie wissenschaftlichem Gebiete gleichermaßen anzutreffen. An die unmittelbaren Übergänge zum Barock bei spätmanieristischen Künstlern wie Tintoretto und Bassano oder Veronese und Barocci, oder Callot, Morazzone, Bloemaert, oder auch, um einige geringere Meister zu nennen Ligozzi und Pocetti, Passignano und Cesari braucht hier nur erinnert zu werden [3]). Dieselbe unmittelbare Fortführung von Problemen des 16. Jahrhunderts in den Barock auf geistesgeschichtlichem Gebiete findet sich besonders im Norden,

---

[1]) Monatsh. f. Kunstwiss. 1922 S. 241 f.

[2]) Belvedere VII, 1925 Forum S. 6 ff.; dazu auch Kritische Berichte I 1927/28 S. 3 f. und 108 f.

[3]) Vgl. die eingehendere Darstellung in meinem zitierten Buche.

wo die durch die Reformation und ihre Weiterentwicklung geschaffene Lage — von der Italiens in vielen Beziehungen so verschieden, daß ihr nur eine eigene ausführliche Untersuchung gerecht werden könnte — ein Einsetzen wichtiger Ideen des 17. Jahrhunderts schon in den spätmanieristischen Generationen möglich machte: So beginnt der Pantheismus bereits mit Bruno (1548—1600), die philosophische und religiöse Skepsis mit Montaigne (1533—92), die Glaubenstoleranz mit Bodin (1530—97) und Coornheert (1522—90) und die innerweltliche Berufsethik mit dem späteren Calvinismus, — alles Probleme, die zu den leitenden des Barock gehören. Daß aber trotz dieser gewiß schwerwiegenden Tatsachen ein etwaiges Zusammenziehen des Zeitalters dieser Männer mit dem 17. Jahrhundert nicht dem wirklichen Befunde entsprechen würde, und die hier durchgeführte strenge Abgrenzung des Barock gegen den Manierismus keine künstliche ist, dafür sei hier nur ein Zeuge angeführt: Wilhelm Diltey, der ausdrücklich sagt[1]: „Zwischen dem Erscheinen der pantheistischen Hauptschrift Brunos von 1584 und dem Abschluß, welchen die Ethik Spinozas bei dessen Tode 1677 erreicht hatte, in welchem Jahre sie dann erschien, liegt kein ganzes Jahrhundert, und doch sind diese beiden Denker durch eine der größten Umwälzungen des wissenschaftlichen Geistes voneinander getrennt, die je stattgefunden hat“ [2]).

Innerlich noch bedeutsamer aber als diese zwischen dem späteren 16. und dem 17. Jahrhundert zu ziehenden Fäden sind diejenigen, welche zwischen der Zeit um 1500—20 und dem Barock laufen. Auf kunstgeschichtlichem Gebiete sind sie immer anerkannt worden. Es stehen hier auf der einen Seite die protobarocken Elemente bei Michelangelo, Raffael, Tizian, Correggio, auf der anderen die Rückgriffe des Caravaggio auf den Giorgionismus und Lotto, der Carracci und ihrer Schule auf Raffael, Tizian und Correggio. Es war nicht anders möglich, als daß die Künstler des 17. Jahrhunderts dem Manierismus gegenüber gewisse wesentliche Seiten der Hochrenaissance wieder als geistesverwandt empfanden. Daß auch diesem kunstgeschichtlichen Phänomen ein ebenso wesentliches auf dem Gebiete der Geistesgeschichte entspricht und wir bei einigen der größten Denker der Renaissance und Reformation ebenso gut wie in der Kunstgeschichte berechtigt sind, von einem Protobarock zu reden, ist aber sonderbarerweise meines Wissens noch nirgends entschieden formuliert worden. Es ist hier das Bekenntnis zur Freiheit des Menschen, das beide Epochen verbindet, die Ablehnung des religiösen Dogmenzwanges und das stolze und frohe Allein-auf-sich-Gestelltsein des Einzelnen. So kann die große Astronomie des 17. Jahrhunderts auf Kopernikus (1473—1543), die Begründung des natürlichen Systemes der Geisteswissenschaften auf die systematischen Arbeiten Melanchthons (1497—1560) zurückgreifen, der überhaupt von höchster Wichtigkeit für den Barock wird, da sich bei ihm auch bereits der Toleranzgedanke (praktische Unions-Versuche!) wie derjenige rein ethischer Ziele der Theologie (Brief an Camerarius: „Ego mihi ita conscius sum non

---

[1]) Der entwicklungsgeschichtliche Pantheismus, in Gesammelte Schriften II.

[2]) Auf unserem engeren Gebiete hat übrigens Voß (Die Malerei der Spätrenaissance in Florenz und Rom S. 14 f.) auf die Notwendigkeit der Grenzsetzung um 1600 am entschiedensten hingewiesen und sich dafür auch Argumente aus dem parallelen Verlauf der musikgeschichtlichen Entwicklung geholt.

aliam ob causam umquam τεθεολογικέναι nisi ut vitam emendarem.“) findet. Mit Erasmus (1467/69—1539), ja sogar bereits mit Lorenzo Valla (etwa 1407—1457), Albertis Altersgenossen, setzt die philologische Quellenkritik ein, mit Erasmus, den Luther [1]) einen ,,Feind aller Religion“ nannte, und den Sozinianern und Arminianern auch schon die Unterhöhlung der christlichen Dogmatik. Schon trifft man bei dem in den Niederlanden verbrannten Herman Rysvik und den Beham (1500—1555, bzw. 1502—1540) die Leugnung der Göttlichkeit Christi, bei Franck (1499—1543) die Erklärung der Bibel als Allegorie, bei Macchiavelli (1469—1527) die utilitaristische Staatslehre, und sogar schon bei Valla den Satz: ,,Idem est enim natura quod deus“ (De volupt. I, 13) — also lauter Ideen, welche, wie erst weiter unten ausführlicher dargelegt werden wird, von den Denkern des Barock wieder erobert und ausgebaut werden. Es muß auf diese tatsächlich bestehende Geistesverwandtschaft zwischen Renaissance und Barock mehr Wert gelegt werden, als bisher geschehen ist, da sie das notwendige Gegengewicht gegen die selbstverständlich ebensowenig zu verkennenden inneren Gegensätze zwischen den beiden Epochen bildet, denen sich gerade die Kunstwissenschaft bisher so ausschließlich gewidmet hat. Denn die ruhige Anerkennung der Tatsache, daß das Zeitalter der Renaissance und Reformation dem Barock verwandter gewesen ist, als je die Renaissance dem Manierismus und dieser dem Barock bedeutet gewiß keineswegs eine Ableugnung jenes zitierten Satzes Dilteys, der zwischen das 16. und 17. Jahrhundert eine der größten Umwälzungen des abendländischen Geistes stellte.

Am entschiedensten kommt dieser Gegensatz der beiden Jahrhunderte wohl in Italien, dem klassischen Lande der Gegenreformation und des Manierismus, zur Geltung, nicht nur im Künstlerischen, sondern auch auf allen anderen Gebieten der Geistesgeschichte. Es empfiehlt sich, mit den reinen Tatsachen der Geschichte als den verläßlichsten Indizien aller geistigen Wandlungen zu beginnen, um so mehr, als gerade dabei unmittelbar auf die Ausführungen der erwähnten Arbeit über Gegenreformation und Manierismus [2]) zurückgegriffen werden kann. Die ersten Anzeichen des neuen, der Gegenreformation widersprechenden Geistes wurden dort für die 90er Jahre, also genau die Zeit der epochemachenden Werke des Caravaggio, nachgewiesen: Zunächst das Gespräch zwischen Sixtus V. und dem venezianischen Gesandten Donato, in dessen Folge sich der Papst aus rein politischen Erwägungen von dem allerkatholischsten König Philipp II. ab- und dem ketzerischen Frankreich zuwendet. Im Bunde mit diesem erobert die päpstliche Armee 1598 Ferrara gegen die katholischen Mächte Spanien und Deutschland. In Frankreich bildet sich der gemäßigt-katholische tiers-parti, werden 1594 die Jesuiten ausgewiesen und findet schließlich 1595 die endgiltige Versöhnung mit Rom statt. Im Konklave von 1605 siegt mit Leo XI. der französische Kandidat, und auch die Neuwahl desselben Jahres bringt mit der Erhebung Pauls V. den Spaniern eine Niederlage, den Franzosen eine genehme Lösung [3]). In Pauls erstes Regierungsjahr fällt dann der problemgeschicht-

[1]) Tischreden II, 419.
[2]) S. 254/55.
[3]) Pastor, Geschichte der Päpste XII. 1927.

lich so eminent wichtige diplomatische Streitfall mit dem venezianischen Staate, in dem dieser, von seiner Geistlichkeit unterstützt, trotz Interdikt und Exkommunikation dem Standpunkte zum Siege verhilft, daß dem Papst allein die geistliche Rechtsprechung zustehe, die weltliche Gewalt aber ebenso auf göttliche Anordnung zurückgehe und völlig selbständig sei. Ja, auf diese kirchliche Niederlage hin nimmt die protestantische Propaganda in Venedig so sehr zu, daß es einige Jahre den Anschein hat, als werde die Stadt tatsächlich für den Protestantismus gewonnen werden. Pauls V. Regierung (1605—1621) bedeutet in jeder Hinsicht die Zeit des sich einbürgernden und allgemein werdenden Barock. Weitere Symptome dafür sind es, wenn man hört, daß Grausamkeiten der Inquisition in Rom selbst nur noch sehr selten (und jedenfalls unvergleichlich seltener als in dem noch bis in den 30jährigen Krieg hinein dem Manierismus verbundenen Deutschland) vorkommen und daß Paul selbst als erster Papst die hofmännische Barttracht à la Henri IV. mitmacht [1]).

Mit der Regierung Urbans VIII. (1623—44), eines Altersgenossen der Caravaggio und Carracci, ist die Wandlung unabänderlich geworden. Der Mittag der neuen Zeit bricht an. Ranke schreibt [2]): ,,Clemens VIII. fand man in der Regel mit den Werken des hl. Bernhard, Paul V. mit den Schriften des sel. Justinian von Venedig beschäftigt; bei dem neuen Papst Urban VIII. lagen dagegen die neuesten Gedichte oder auch Fortifikationszeichnungen auf dem Arbeitstische.“ Und kam es einem Regenten des Kirchenstaates in diesen Jahren etwa anders zu? Wenn er die Vatikanische Bibliothek zu einem Zeughaus umgestaltete, in Tivoli eine Gewehrfabrik gründete, wenn er aus politischen Notwendigkeiten sogar mit Gustav Adolf gegen Ferdinand paktieren wollte, was blieb einem Manne von so weltlich-klarem Blicke und so ungeheurer Aktivität anderes übrig, als zu versuchen, mit Hilfe der Territorialmacht sich jene Weltgeltung zu erhalten, die seinem expansiven und absolutistischen Geiste unerläßlich erschien? Er als letzter Papst hat in einer Bulle auf die Weltaufsicht getrotzt. Wenn er diesem Ehrgeiz nicht durch Gewehre Geltung verschaffen konnte, auf dem Wege des geistlichen Machtspruches wie im Zeitalter der Gegenreformation war es nicht mehr möglich, — das mußte Urban wohl einsehen. Und er war ein viel zu selbstüberzeugter, lebensbejahender Mensch, um deshalb zu resignieren. Im Vollbesitze einer strotzenden Gesundheit genoß er sein Leben, tafelte, dichtete (eminent bezeichnend übrigens, wenn Ranke aus seinen Poesien eine Umdichtung des Gesanges des Simeon in zwei sapphische Strophen anführt!), ließ sich in seinem engen römischen Kreise anbeten, errichtete sich zu seinen Lebzeiten eine Bildsäule mit dem Bemerken, daß das bisherige Verbot dieser Ehrung für ,,einen Papst, wie er einer sei“ keine Geltung haben könne. Nein, trotz Urbans Energie, mit der Weltgeltung eines Papstwortes war es endgültig vorbei. Eine Schildbürgerei war sein Krieg mit den Farnese um Castro, der sich in der Tat um ein bloßes Geldgeschäft handelte und den er auch noch verlor, — und nicht viel mehr bedeuteten die Proteste Roms bei den rein weltlich-politischen Dispositionen des Westfälischen Friedens. Niemand kümmerte sich in

[1]) Es ist Weisbach, der in seinem für den Geist des Barockstiles so aufschlußreichen Buche ,,Der Barock als Kunst der Gegenreformation“ S. 28 darauf hinweist.

[2]) Geschichte der Päpste VII. Buch, 3. Kap.

Wahrheit um sie, und zum Pyrenäischen Frieden 1659 wurde Rom schlankweg nicht zugelassen.

Im selben Sinne ändert sich nun selbst jene Vereinigung, die am strengsten den Geist der Gegenreformation gestaltet hatte: die Societas Jesu. Auf Grund der General-Kongregation von 1592 wird beschlossen, daß in Zukunft die Oberen alle drei Jahre wechseln sollen und daß alle sechs Jahre eine General-Kongregation abgehalten werden müsse: eine entschiedene Einmischung außenstehender Mächte in den Orden. Ein charakteristisches Symptom ist es, wenn unter Clemens VIII. Bellarmin und Toledo als erste Jesuiten den Kardinalspurpur und damit weltlich-diplomatische Pflichten übernehmen. Ausführlich spricht Ranke von den Zuständen der Jesuiten zur Zeit Urbans unter dem General Vitelleschi (1615—45): Die Aufnahmen in die Gesellschaft werden weitherziger gehandhabt als je, das Vermögen der Mitglieder gehört zwar nach wie vor dem Kolleg, wird aber oftmals von den ehemaligen Eigentümern weiterverwaltet, die politische Ausnützung der Beichte zur Gewissensbeeinflussung beginnt, jene berüchtigt laxe Jesuitenmoral des Probabilismus bildet sich heraus, und was man an Zitaten gegen diese Ethik zusammengestellt hat [1]), gehört so gut wie ausnahmslos erst dem 17. Jahrhundert an. Ja, im Jahre 1641 kommt es sogar bei einem Streitfall zwischen Rom und Richelieu so weit, daß der Orden sich gegen den Papst erklärt, zu dessen bedingungsloser persönlicher Gefolgschaft ihn seine Statuten aus der Gegenreformationszeit verpflichteten [2]).

Bis hierher stellt sich die entschiedene Wandlung vom Manierismus zum Barock also einheitlich als Verweltlichung dar. Und nach dieser Richtung hin versteht sie auch Croce [3]), wenn er schreibt, „daß die Gegenreformation nach dem 30jährigen Kriege tatsächlich erledigt ist". Noch präziser formuliert es Ranke, indem er den historischen Einschnitt — ebenfalls dadurch, daß er sich nach dem Abschluß statt nach dem Anfang der Krise richtet, zu spät — um 1630 mit dem Siege der politischen über die religiösen Ideen eintreten läßt: „Das religiöse Element ist zurückgetreten; die politischen Rücksichten beherrschen die Welt".

Kaum braucht es ausdrücklich gesagt zu werden, wie dieser Seite der geistigen Wandlung aufs Haar eine künstlerische entspricht und wie zwischen Vasari und Caravaggio, zwischen Tintoretto und Fetti-Liss-Strozzi, zwischen Greco und Velasquez, Bruegel und Brouwer die nämliche Verweltlichung und im eigentlichen Sinne Veräußerlichung eingetreten ist.

Verläßt man nun, diese Tatsachen vor Augen, das Gebiet der reinen Geschichte und geht zu den leitenden Gefühlen und Gedanken der neuen Zeit über, so muß das Verhältnis des Menschen zum Göttlichen an den Anfang gestellt werden — als der unmittelbarste Ausdruck des Geistes einer jeden Zeit. Da wäre es nun durchaus verkehrt, auf Grund der allgemeinen Veräußerlichung und der Abnahme der kirchlichen

[1]) Katechismus der Jesuitenmoral. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1913.

[2]) „I Gesuiti che dovrebbero essere come altre volte defensori della Santa Sede più degli altri la pongono in compromesso" (Zitat aus dem Bericht des Nuntius Scotti vom April 1641 bei Ranke: Französische Geschichte II).

[3]) Die Gegenreformation, deutsch Zürich 1925, S. 67.

Macht und Bedeutung die Religiosität des 17. Jahrhunderts zu niedrig einzuschätzen. Oftmals ist es mehr ihre Form als ihre Intensität, die sich gegenüber dem Zeitalter des Manierismus wandelt. Dies gilt insbesondere von der katholischen, die überhaupt von der nördlich-protestantischen und -halbprotestantischen zu scheiden ist.

Die katholischen Völker des Südens leben bis tief ins 17. Jahrhundert hinein gleichsam auf vertrautem Fuße mit dem leibhaftigen Gott, mit den Engeln, den Heiligen und dem Teufel, mit Wunder und Zauberei. Gewiß liegt auch hierin wie im Pomp der Kirchen und dem theatermäßigen Pathos der Dekoration, Skulptur und Malerei eine Veräußerlichung und ein besonders heftiger Appell an die Sinne, aber eben diese Veräußerlichung und Versinnlichung [1]) beruht auf einem religiös neuen, durchaus ernst zu nehmenden und für den Geist des 17. Jahrhunderts höchst charakteristischen Kern: dem Wunsche, mit Hilfe von Glauben und Kirche sich unter Wahrung der eigenen Persönlichkeit — auch der sinnlich-diesseitigen — und nur durch eine Steigerung derselben in eine machtvolle Unendlichkeit ausweiten zu können.

Dieser neue spezifisch katholische Ausdruck ist aber nicht das eigentlich „moderne" Element in der Religiosität des Barock. Man hat dieses vielmehr auf nördlichem, protestantischem und französischem Boden zu suchen und gelangt damit zu geistigen Erscheinungen, deren Zusammenfassung unter einen allgemeinen Barockbegriff weniger üblich ist. Die gewichtigste religiöse Bewegung des 17. Jahrhunderts innerhalb des katholischen Frankreich ist der Jansenismus, begründet durch den Bischof Cornelis Jansen (1585—1638) und in steter Ausbreitung von der Mitte der 30er Jahre bis zur endlichen erzwungenen halben Anerkennung durch Clemens IX. 1668. In vieler Hinsicht können die Ideale des Jansenismus zur Erhellung des Barockbegriffes dienen [2]): Seine Auffassung von Gott als einem sehr abstrakten Begriffe der Wahrheit (s. Jansen, Augustinus III. Buch 5 Kap. 3: „....lex aeterna, quam diligendo non aliud diligit nisi ipsum deum seu veritatem et justitiam eius incommutabilem"), sein Gebot, den Gnadenstand durch karitative Tätigkeit zu bestätigen, ja sogar seine vielleicht auf den ersten Blick den Ideen des Manierismus verwandte Weltabgeschiedenheit, die aber in der Tat doch nur temporär gemeint ist, keine mönchische Askese kennt und soziales Wirken nicht ausschließt, — all dies gehört einem neuen religiösen Ideal an, das sich auch in den orthodox-katholischen Bewegungen derselben Jahre aufzeigen läßt: Kühlere Abstraktion im metaphysischen Teile der Religion, der für den Manierismus im Mittelpunkte der Teilnahme stand, wachsendes Interesse dagegen an allen den für den Manierismus gleichgiltigeren sozial-ethischen Fragen, das ist es z. B. auch, was das Wesentliche in der Mischung von foi und raison beim Kardinal von Bérulle (1575—1629) oder in der populären, betont karitativen Gläubigkeit des hl. Vincenz von Paula (1576—1660), ja selbst in derjenigen des größten französischen Heiligen des 17. Jahrhunderts Franz von Sales (1567—1622) ist. Vossler hebt es klar in einer ausgezeichneten Charakte-

[1]) Ein Mittel der Kirche auch, wenn man es von der anderen Seite ansieht, den neuen Religionen durch sinnfällige Mittel der Werbung zu begegnen.

[2]) Döllinger und Reusch, Geschichte der Moralstreitigkeiten in der römischen Kirche, Band 1, 1889, Honigsheim, Die Staats- und Soziallehren der französischen Jansenisten im 17. Jahrhundert, Diss. Heidelberg 1914.

ristik der Frömmigkeit des Franz von Sales hervor [1]), ,,die zwar innerlich ganz dem Himmel, äußerlich jedoch ganz der Welt und ihren gesellschaftlichen Formen gehört. Er hat den Katholizismus nicht nur praktisch gemacht — was er ohnedem ist —, sondern gar soziabel, gesellig und höchst salonfähig''. Ausdrücklich ist der 1616 gegründete Orden der Salesianerinnen denjenigen gewidmet, welche für die bisherigen Orden nicht die genügende Kraft besitzen, und ausdrücklich sieht er Armen- und Krankenpflege sowie Jugend-Unterricht von Anfang an, die Klausur dagegen erst allmählich vor. Bezeichnend genug übrigens auch sowohl für Frankreich als auch für das 17. Jahrhundert, daß es ein Frauenorden ist, der auf Franz von Sales zurückgeht, und daß sich um ihn eine ganze Reihe anderer Kongregationen für das weibliche Geschlecht gruppiert [2]). In ihrer Soziabilität liegt nun auch eine wichtige Beziehung zwischen jansenistischer und orthodox-katholischer Gläubigkeit auf der einen und den genau gleichzeitig mit dem Jansenismus blühenden calvinistischen Sekten der angloamerikanischen Welt auf der anderen Seite, den Puritanern und Quäkern, deren Religiosität von vornherein eine wesentlich ethisch-innerweltliche Angelegenheit ist [3]). Schließlich verbindet insbesondere die Reduktion des persönlichen Gottes auf abstrakte sittliche und logische Prinzipien die Jansenisten mit den großen Philosophen des 17. Jahrhunderts, über die weiter unten ausführlicher zu sprechen sein wird. Hier sollten zunächst nur einige wesentliche Merkmale der protestantischen Religiosität des 17. Jahrhunderts aufgezeigt werden. Gewiß bedeuten sie mehr als die gleichzeitige katholische Kirchlichkeit ein Nachlassen der Glaubens-Intensität gegenüber dem Manierismus, aber die Zeit des Atheismus ist doch noch weit entfernt, und so gut wie alle führenden Philosophen bis 1640, Grotius, Gassendi und Beyle, Charron und Herbert von Cherbury, glauben noch ehrlich an die Offenbarung. Ja, Descartes ist sogar von einem Manne wie Lanson [4]) eine geradezu glaubenserhaltende Macht auf die folgende, schon dem Atheismus zuneigende Phase zugeschrieben worden: ,,Et si, après 1660, le libertinage perd du terrain, si les témérités scandaleuses cessent, si enfin l'impiété devient pour un demi-siècle un courant souterrain qui ne se laisse pas toujours deviner, Pascal et Bossuet en ont moins l'honneur que Descartes.''

Die Zurückführung der verschiedenen Richtungen in der damaligen Religiosität des Nordens auf wenige Grundideen bietet also, wie schon die hier gegebenen Andeutungen zeigen, keine wesentlichen Schwierigkeiten. Tatsächlich liegt ihnen eine gemeinsame Lebensauffassung zugrunde, deren künstlerischer Ausdruck man aufs zwangloseste in zwei der scheinbar am entschiedensten entgegengesetzten Erschei-

---

[1]) Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, S. 354.

[2]) Die Ursulinerinnen breiten sich seit 1596 in Frankreich aus, die noch rein beschaulichen reformierten Karmeliterinnen seit 1604, 1606 gründet sich die Genossenschaft der Jeanne Lestonnec in Bordeaux, 1609 die Englischen Fräulein in Flandern, seit 1612 gestalten sich die Ursulinerinnen zu einem wirklichen Orden um, 1615 entsteht die Vereinigung der Schwestern von der christlichen Lehre in Nancy. S. Pastor a. a. O. und Heimbucher, Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche.

[3]) Vgl. Max Weber, Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus, und Troeltsch, Die Soziallehren der christlichen Kirchen.

[4]) Revue de métaphysique et de morale, 1896, S. 529.

nungen des Barockstiles wiederfinden wird: Poussin fügt sich in seinem kristallklaren Aufbau, seiner Kühle und Gesetzhaftigkeit dem cartesianisch-jansenistischen Gottesbegriffe ebenso wie Rembrandts spezifische Art von Religiosität zu dem Geiste einer weniger metaphysisch als ethisch gerichteten Zeit gehört. Seine psychologische Durchdringung der alttestamentarischen Geschichten und seine zu innerst menschliche Christusauffassung bedeuten den tiefsten im Abendlande erreichten künstlerischen Ausdruck für ein das Göttliche mit dem Menschlich-Sittlichen identifizierendes Gefühl [1]).

Faßt man die bisherigen Ausführungen zusammen, so lassen sich die Erscheinungen der Frömmigkeit im Früh- und Hochbarock auf drei Grundideen zurückführen: die katholische Veräußerlichung und Versinnlichung, die protestantische Ethisierung und die wissenschaftliche Abstrahierung. Sind nun aber auch sie nicht letzten Endes doch verbunden? Spricht nicht doch aus ihnen — wenn auch in sehr verschiedenen Sprachen — ein gemeinsamer Zeitgeist, der sie untereinander eint und von den entscheidenden Aussagen der vorangehenden wie der nachfolgenden Geistesepoche trennt? So angesehen zeigt sich einerseits, wie der katholische Pomp Italiens seine Veräußerlichung gegenüber dem Manierismus gemeinsam mit der neuen rein karitativen „Salonfrömmigkeit" eines Franz von Sales hat, wie aber andererseits auch in der — an Wert gewiß den Idealen des Manierismus nicht nachstehenden — Ethisierung des Glaubens eine Herabziehung der religiösen Probleme auf eine diesseitig-innerweltliche Ebene liegt, die sich auf der gleichen Stufe der allgemeinen „Entzauberung der Welt" hält, wie die Erscheinungen der katholischen Äußerlichkeit. Rembrandts einem jeden von uns im Innersten verwandter Jesus bedeutet die unendliche menschliche Güte, den höchsten menschlichen Seelenadel, das tiefste menschliche Mitleid, — der Christus des Greco ist ein fernes magisches Wesen von geheimnisvollen und unermeßlichen Kräften. Spinoza lehrt Toleranz und Liebe zu Gott in jedem Dinge der Natur, der Priester der Gegenreformation (und des strengen Calvinismus)

[1]) Völlig fern hat es mir in meinem Aufsatz über Gegenreformation und Manierismus gelegen, dem 17. Jahrhundert die Religiosität überhaupt absprechen zu wollen. Ich betonte vielmehr nur, daß sich ihr Wesen grundsätzlich gegenüber demjenigen, wie es die Gegenreformation charakterisiert hatte, abändert. Das hat Weisbach bei dem Versuch einer Widerlegung meiner Studie in dem laufenden Jahrgang dieser Zeitschrift (S. 16 f.) mißverstanden. Ich kann auf diesen erst nach der Fertigstellung des Manuskriptes zu dem vorliegenden Aufsatz erschienenen Artikel hier nicht mehr ausführlich eingehen, glaube aber, daß dies auch nicht unbedingt erforderlich ist. Mit der mittelitalienischen Kunst des Manierismus habe ich mich in den ersten Lieferungen meines Handbuchs auseinandergesetzt, die Weisbach leider noch nicht berücksichtigt hat. Ich habe dort den Beweis einer inneren Übereinstimmung zwischen dem dekorativen Manierismus eines Vasari und dem magischen des Tintoretto zu führen versucht. Das Wesentliche aber, was Weisbach entgegenzusetzen wäre, scheint mir garnicht in den einzelnen Argumenten und Gegenargumenten zu liegen. Denn es ist ja das Schicksal einer jeden geistesgeschichtlichen Untersuchung, auf mathematische Beweisbarkeit verzichten zu müssen, und wenn man auch für seine Überzeugungen möglichst viele und schlagkräftige Gründe anführt, so muß man sich doch wohl bewußt bleiben, daß es nie an Gegengründen fehlt und daß die Entscheidung einzig davon abhängt, auf welcher Seite die leitenden Ideen eines Zeitalters richtiger erkannt und gefühlt werden. Wenn Weisbach weder bei Tintoretto noch bei Bassano noch bei Barocci überhaupt das Walten des Manierismus empfindet, so sind unsere Grundanschauungen vom Wesen des 16. Jahrhunderts und seines Stiles zu verschieden, als daß eine ins einzelne gehende Polemik noch förderliche Ergebnisse zeitigen könnte. Die Entscheidung über die Tragfähigkeit des Manierismus als allgemeinen Stilbegriff muß der Zeit überlassen bleiben.

glaubt an eine alleinseligmachende Religion, für die er gern das Martyrium auf sich nimmt und um derentwillen er den Körper bekämpft und lieber tötet, als ihm sündige Freiheiten zu lassen. Bruno noch ließ sich um seines Glaubens willen verbrennen (1600), wenn es auch schon der des Pantheismus war, — Galilei, in der Überzeugung von der Notwendigkeit seines Lebens zum Zwecke der Forschung, schwor ab (1633)! Man kann weder Greco gegen Rembrandt noch die Ethik des strengen Katholizismus gegen diejenige liberaler Toleranz werten. Tatsache aber ist, daß die Weltanschauung der späteren Menschen viel von der metaphysischen Dämonie verloren hat, um sie gegen einen neuen Reichtum der Versenkung in die menschliche Seele und des Wissens um ihre Möglichkeiten und Pflichten einzutauschen. Zweifellos ein Schritt also zur „Entzauberung der Welt" — und insofern durch den einheitlichen Zeitgeist des 17. Jahrhunderts und seine Anerkennung der irdisch-menschlichen Persönlichkeit in der Religion mit der Veräußerlichung der kirchlich-katholischen Kunst verbunden.

Zugleich sahen wir aber in demselben Pomp der italienischen Kirchen des 17. Jahrhunderts die Sehnsucht nach einem Ausströmen der Persönlichkeit in eine vordem überhaupt noch nie empfundene Unendlichkeit sich ausdrücken, — und dieser Bestandteil der katholischen Religiosität wird durch den nämlichen gemeinsamen Zeitgeist mit einem der bedeutendsten Komplexe von Erscheinungen der Barockzeit verbunden, den man nicht verstehen kann, ohne zuvor des eigentlichen Zentrums der ganzen abendländischen Geistesentwicklung um 1600 zu gedenken, der Begründung der modernen Naturwissenschaften [1]).

Welche weltumstürzende Bedeutung die Entdeckungen der barocken Astronomie und Physik auf die Gefühle der damaligen Menschheit gehabt haben müssen, kann man sich heute kaum noch vorstellen. Von des Kopernikus Lehre von der Erddrehung um die Sonne nahmen sie in der Renaissance ihren Ausgang und gipfeln in Kepler, Galilei und Descartes. Die entscheidenden Entdeckungen gehören sämtlich der hier behandelten Epoche an: Keplers erstes und zweites Gesetz 1609, drittes Gesetz 1618, Galileis Gesetze 1602 und 1604, Descartes' Geometrie 1637. Kepler (1571—1630), der seine mathematische Errechnung der Planetenbewegung aus der Überzeugung einer gesetzmäßigen Harmonie des Alls findet und Galilei (1568—1642), der von entsprechendem Ausgangspunkte her unter so vielen anderen Entdeckungen die Wissenschaft von der Mechanik begründet, fußen auf einer Erkenntnis von gewaltiger Eindruckskraft, der Erkenntnis, daß nicht — wie die Bibel und die Theologie lehrt — die Erde im Mittelpunkte des Weltgeschehens stehe, sondern daß sie nur ein unendlich kleiner Teil eines in sich einheitlichen unermeßlichen Universums sei. Wie die naturwissenschaftliche Folge dieses gewaltigen Gedankens die Begründung einer unabhängigen Tatsachenforschung ist, so gelangt die Philosophie von ihm aus zu der Konzeption eines neuen Pantheismus, der mit Bruno beginnt und in Spinoza seinen Höhepunkt hat. Gott kann nach den neuen Lehren nicht mehr außerweltlich gedacht werden, er muß in dem Universum selbst wirksam sein, und da dieses in sich einheitlich ist, in jedem Ding. Gott ist für Spinoza ein reines Sein, dessen einzige Er-

[1]) Vgl. hierzu vor allem Diltey, Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. In Gesammelte Schriften, Band II.

scheinungsform die Dinge der Welt sind. Wer also Gott sucht, der hat sich in das Universum und seine Unzahl von Dingen zu versenken. So konnte es nicht anders sein, als daß die großen Philosophen dieser Jahre zugleich Naturwissenschaftler und Mathematiker waren; denn diese gewaltigste Konzeption des ganzen Barock, die Entdeckung der Unendlichkeit, betrifft alle jene drei Gebiete gleichmäßig: die Philosophie, indem sie den weltumfassenden Pantheismus zur Folge hat, die Naturwissenschaft, indem sie Astronomie und Physik im modernen Sinne erst ermöglicht, und die Mathematik, welche erst jetzt die körperliche und statische Geometrie und Arithmetik der Antike überwinden und durch die Lehre von der Zahl als reiner Beziehung ersetzen kann. Die Begründung der Differential- und Integralrechnung gehört dem 17. Jahrhundert an, und es ist einer von Spenglers tiefsten und fruchtbarsten Gedanken, diese Entdeckung der Unendlichkeit in den Mittelpunkt seiner Darstellung der abendländischen Kultur zu stellen. Tatsächlich hat er als erster die ungemein einleuchtende Gleichartigkeit zwischen diesen naturwissenschaftlichen, das ganze Weltbild umgestaltenden Erkenntnissen und den künstlerischen Neuerungen des 17. Jahrhunderts gesehen: Denn das „Gefühl der Verwandtschaft mit dem All", wie es Schmarsow in seinem Buche über den Barock [1]) als den Kern des malerischen Stiles aufgezeigt hat, verbindet in der Tat die raffinierten Täuschungswirkungen der katholischen Architektur mit der gewaltigen Expansion Rubensscher und Cortonasscher Dekorationen, aber auch mit dem Goldbraun Rembrandtscher Gemälde, dem tiefsten künstlerischen Ausdruck des Glaubens an eine Einheitlichkeit und Allbeseeltheit des Universums und mit dem Impressionismus eines Velasquez und Frans Hals, der wie jeder Impressionismus nur auf Grund der Überzeugung von der Welt als unendlicher Bewegung möglich ist.

Ebenso schwerwiegend wie für die Erkenntnis des Makrokosmos erwiesen sich die Entdeckungen der Naturwissenschaft des Barock auch für diejenige des Mikrokosmos. Mit dem vollen Erfassen der Unendlichkeit des All mußte sich für den Denker das Gefühl unmittelbarer Abhängigkeit von einem persönlichen Gott mehr oder weniger vermindern. Und wenn auch ausdrücklich hervorzuheben war, wie die Philosophen des Früh- und Hochbarock die neue Naturerkenntnis noch mit persönlicher Gläubigkeit verbanden, so liegt doch fraglos in der Neubegründung der wissenschaftlichen Unabhängigkeit der Keim zum Atheismus, der dann von Locke aus ins 18. Jahrhundert wächst. Der Mensch fühlt sich auf sich selbst gestellt, jahrhundertelang getragener Fesseln ledig, er atmet freier, — die großen Denker des 17. Jahrhunderts müssen völlig andere Charaktere als die Repräsentanten des Manierismus sein. Sehr schön spricht Diltey von der „einheitlichen stolzen Lebensstimmung", die der Philosophie des Descartes zugrunde liegt und zu der „äußersten Steigerung des Souveränitätsbewußtseins" führt, zu der „sich je ein Mensch erhoben hat" [2]). Es ist der Menschenschlag, den Corneille sagen lassen darf: Je suis maître de moi comme

---

[1]) S. 27.

[2]) Einen unterhaltenden Kommentar zu diesem Souveränitätsbewußtsein bildet die Tatsache, daß gerade um 1625 Ludwig XIII. die Perücke einführte, die Ausdrucksform der Mode für den allgemeinen Wunsch nach Expansion der eigenen Persönlichkeit.

de l'univers; je le suis, je veux l'être“ [1]), der Menschenschlag, der sich an die Tatsachenforschung „mit gesunden Sinnen und lebensklugem Verstande“ [2]) heranmacht, der Menschenschlag, welcher das Ideal des gleichzeitigen französischen Philosophen Charron (1541—1603) bildet: der Prud'homme, ein männlicher, stolzer und freudiger Charakter. Eine neue Aktivität und Willensenergie erfüllt die Künstler wie die Forscher, ja Bacon (1561—1626) setzt der Philosophie ausdrücklich das utilitaristische Ziel einer Herrschaft über Natur und Mensch.

An die Stelle des göttlichen Gebotes ist das Naturgesetz getreten, und die ganze Zeit lebt in einer drängenden Leidenschaft, Gesetze aufzusuchen, zu verallgemeinern, auf Grund der neuen Unabhängigkeit des Denkens, der neuen Autonomie der Vernunft, ein natürliches System der Wissenschaften zu begründen. Hier liegt neben der „Entdeckung des Unendlichen“ die zweite große Konzeption des 17. Jahrhunderts [3]). Sie verwirklicht sich in seinem ersten Viertel: Charrons Sagesse erscheint 1601, Bacons De dignitate et augmentis scientiarum 1605, sein Novum Organon 1620, Herbert von Cherburys De veritate 1624. Die Grundlage des natürlichen Systems ist der Glaube an absolute Wahrheiten, die dem Menschen von Natur aus instinktmäßig eigen sind. Auf letzten, nicht weiter beweisbaren, „klaren und deutlichen“, allen Menschen gemeinsamen Einsichten baut Descartes sein System auf, „more geometrico“ verspricht Spinoza seine Lehren zu entwickeln. Von der „certitudo mathematica“ des natürlichen Instinktes spricht Herbert, gegen die nur insani opponieren können. Gerade derartig apodiktisch formulierte Thesen vermögen immer besonders bezeichnende Einblicke in das Lebensgefühl einer Epoche zu geben. Von einer solchen inneren Gewißheit her bildet sich die Ethik des Zeitalters, die in vollem Gegensatze zur Überwindung des Körperlichen als des Sündhaften im Manierismus eine Bejahung der Natur — also des Diesseitigen — bedeutet. Wohlleben ist bei Charron identisch mit dem vivere secundum naturam, und stoische Grundlagen hat Diltey immer wieder für die Ethik des 17. Jahrhunderts nachweisen können. Ebenso basiert nun die Staatslehre, die in Grotius (1583—1645) gipfelt, nicht mehr auf den göttlichen Geboten, sondern auf den gegebenen Tatsachen der Menschennatur, die wiederum streng gesetzmäßig zusammengefaßt werden. In denselben Jahrzehnten wie die wichtigsten allgemeinphilosophischen erscheinen die entscheidenden politischen Werke: Lipsius' Politica 1612, Sarpis Opinione 1615, Grotius' Ius belli ac pacis 1625. Das Wohl und der Nutzen des Staates werden in den Vordergrund gerückt, allgemeine Redensarten der Moral müssen ihm weichen, und Lipsius z. B. konzediert ausdrücklich dem Herrscher soviel Heuchelei und Lüge, wie dem Staate notwendig ist, während Charron sogar ganz allgemein lehrt, man müsse sich der Welt bedienen, wie man sie vorfindet, dabei aber doch sie als etwas sich Fremdes ansehen, d. h. sich nicht mit Gefühlen an sie binden.

Die niedrige Einschätzung des Menschen, die solche Lehren zur Voraussetzung haben, beruht im Grund ebenfalls auf den Neuerungen der Naturwissenschaft des

---

[1]) Cinna V, 3.

[2]) Bacon, Novum Organon I. 97.

[3]) Vgl. Diltey, Das natürliche System der Geisteswissenschaften im 17. Jahrhundert in Gesammelte Schriften, Band II.

Barock. Indem sie allmählich in den Mechanismus der menschlichen Physis eindringt — 1626 entdeckt Harvey den Blutkreislauf —, ersetzt sich unmerklich die religiöse Überzeugung vom „Ebenbild Gottes" durch die ketzerische Vorstellung des Menschen als Maschine. Hier liegen bereits die ersten Keime zum Positivismus eines Lamettrie, so wie im Pantheismus des Frühbarock schon die Wurzeln des Atheismus der Aufklärung festzustellen waren. Aber wie dort, bleibt es auch hier bei den Keimen, und bei Descartes ist der wissenschaftliche Glaube an den automatisch funktionierenden Körpermechanismus verbunden mit dem religiösen an die göttliche Substanz als den ersten Beweger.

Was nun aber die Möglichkeiten der Religiosität im Barockzeitalter betrifft, so wurde bereits oben der Versuch gemacht, ihre wichtigsten Äußerungsformen auf einen gemeinsamen Nenner zurückzuführen. Erst jetzt nach den verschiedenen Hinweisen auf die bedeutendsten Tatsachen und Richtungen der Naturwissenschaften und der Philosophie kann dieser Versuch umfassender wieder aufgenommen werden. Ist eine überzeugende Übereinstimmung zwischen den leitenden Ideen der Wissenschaft und des Glaubens festzustellen?

Wir haben — immer in sehr abgekürzter und verallgemeinernder Darstellung — die verschiedenen Formen der katholischen wie der protestantischen Religiosität auf drei leitende Ideen zurückgeführt: Zum ersten die Versinnlichung, welche ihre engste Parallele in den historischen Tatsachen, dem „Sieg der politischen über die religiösen Ideen" findet und sich sowohl im neuen kirchlichen Pomp (im Gegensatz zur Askese des Manierismus) wie in der Soziabilität des neuen französischen Katholizismus (im Gegensatz zum blutigen Geiste der Religionskriege [1])) wie auch in der wertvollsten Ausprägung in der Ethisierung der Religion ausdrückt. Zum zweiten und eng mit der Veräußerlichung verknüpft die Verwandlung der höchst persönlichen Gottesidee des Manierismus in einen abstrakten Gottesbegriff, welcher mit dem Begriffe der Wahrheit, des Guten, schließlich sogar mit dem des bloßen Seins identifiziert wird. Endlich zum dritten die Sehnsucht, sich unter Wahrung der eigenen Persönlichkeit und durch eine Steigerung derselben in die ganze weite himmlische Unendlichkeit ausbreiten zu können.

Mühelos ordnen sich diesen Grundideen nun die wesentlichen philosophischen Neuerungen des 17. Jahrhunderts, die angeführt wurden, unter. Welche Bedeutung der gewaltigen Konzeption der Entdeckung der Unendlichkeit für die wissenschaftlichen Arbeiten von Philosophen, Physikern, Astronomen und Mathematikern des 17. Jahrhunderts zukommt, braucht nicht wiederholt zu werden. Dieselbe Entsprechung zwischen Philosophie und Religiosität gilt für den zweiten Hauptbegriff: die Versinnlichung. Denn von der Anerkennung des menschlichen Körpers, des menschlichen Geistes und aller körperlichen Dinge, kurz von der Anerkennung des

[1]) Denn zur Zeit der schändlichen Dragonaden Ludwigs XIV. sind die Protestanten nicht mehr „den Anstrengungen und dem Eifer des allgemeinen Katholizismus, sondern der Idee der gallikanischen Kirche, der französischen Einheit" (Ranke, Franz. Gesch. 13. B. 5. Kap.), also einem Staatsideale zum Opfer gefallen. Schon bei Richelieu liegt der Fall so (s. unten, S. 242, 3).

Reiches von dieser Welt hängt die ganze Begründung der Naturwissenschaft und der unabhängigen Forschung ab. Das Interesse an Metaphysik und Teleologie vermindert sich, mit dem Begriff des in sich einheitlichen Universums muß der Glaube an die Außer- und Überweltlichkeit Gottes schwankend werden, — vor allem die innerweltlichen Probleme beschäftigen die Philosophie. Nicht aus dem Charakter des Heiligen wie im Manierismus, sondern aus dem des Mathematikers und Physikers muß nun auf die Weltanschauung der Zeit geschlossen werden. Es wurden mehrere Beispiele für die stolze, männliche und weltbejahende Psyche der leitenden Philosophen der Barockzeit gegeben. Nicht die Überwindung der Natur, sondern das vivere secundum naturam ist der Kern der Ethik, nicht das Gottgefällige, sondern das Staatsnützliche der Kern der wissenschaftlichen Politik. Endlich herrscht auch hier wie in der Theologie der leidenschaftliche Wille zur Verallgemeinerung und zum Gesetz. Auf ihm beruht die Begründung des natürlichen Systems der Wissenschaften im 17. Jahrhundert. Doch handelt es sich dabei in tiefem Gegensatz zu der Überordnung des „Gesetzes" über das „Leben" im Manierismus [1]) nicht um ein transzendentes, sondern um ein immanentes Gesetz, sozusagen nicht um Gott, sondern um Staat und König. Derselbe Gegensatz wie zwischen dem Staat Ludwigs XIV. und der Societas Jesu besteht zwischen der Unterordnung aller Dinge unter das Gottesgesetz im Manierismus und unter das staatliche und das Naturgesetz im Barock [2]).

Der entscheidende Schritt unserer Systematisierung kann aber nun erst erfolgen. Es gilt die Erkenntnis, daß diese drei der Weltanschauung wie der Gottesanschauung zugrunde gelegten Ideen nicht unverbunden und wesensverschieden nebeneinander stehen, sondern im Grunde einem einheitlichen und nur in diesem Zeitalter sich verwirklichenden Lebensstile angehören. Gewiß entsprechen einer jeden von ihnen allgemeine, zu allen Zeiten auftretende Typen, und deren Feststellung (Diltey, Troeltsch, M. Weber, Spranger) ist eine wichtige Aufgabe der Geisteswissenschaft. Für den Historiker scheint mir wichtiger immer wieder die Frage, wie diese Typen sich in den einzelnen geschichtlichen Epochen manifestiert haben und wie innerhalb einer Epoche ein Zeitgeist den verschiedenen Typen sein einmaliges Gepräge verleiht. Unsere Untersuchung würde also ihr Ziel erreicht haben, wenn sie aus der Fülle der Erscheinungen diesem lebendigen Zeitgeist Ausdruck zu verleihen vermöchte.

Und tatsächlich lassen sich die drei Richtungen, die bisher zur Gliederung verwandt wurden, letzten Endes überhaupt nur als Arbeitshilfsmittel verwerten und sind in ihrer ganzen lebendigen Wirklichkeit nur als Teile und verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten eines Zeitgeistes zu erfassen. Was die Versinnlichung des 17. Jahrhunderts angeht, so ist ihr Charakter wesentlich von dem anderer weltbejahender Epochen wie der Renaissance oder des Rokoko unterschieden. Eine strotzende, un-

---

[1]) Vgl. Pinder, Handbuch S. 246—54.

[2]) Man könnte sagen: Corneilles Vers im Horace (II, 3): „Rome a choisi mon bras, je n'examine rien" ist gleich charakteristisch für den Willensmenschen des Barock und des Manierismus, je nachdem man für Rom die römische Staats- oder die römische Kirchenidee einsetzt. Und in der Tat ist denn auch die Idee der absoluten Monarchie zuerst im Zeitalter des Manierismus unter kirchlichem Vorzeichen im Patrimonium Petri verwirklicht worden.

mäßige und vergewaltigende Energie ist ihr eigen, und es sind expansive und im Fühlen wie im Durchdenken gleich leidenschaftliche Naturen, die jene Zeit auf allen Gebieten hervorgebracht hat. Dieser spezifische Menschenschlag des 17. Jahrhunderts ist aber nun die unerläßliche Voraussetzung für die Schöpfung der beiden größten Konzeptionen des Barock: des natürlichen Systemes der Wissenschaften und der Entdeckung der Unendlichkeit. Denn das natürliche System bedeutet kein ruhendes Glück an der Schönheit des Alls, sondern eine höchst aktive Eroberung der Natur, und die Komprimierung der Welt in große, abstrakte, a priori gegebene Gesetze ist nicht die Tat einer klassisch-harmonischen Empfindung, sondern einer leidenschaftlichen Vernunft. Gigantenhände suchen hier die riesigen Blöcke der neuen Naturerkenntnisse zum Bau zusammenzufügen. Die ganze Verweltlichung also, welche wir bisher als einen selbständigen Grundpfeiler der Geisteshaltung des 17. Jahrhunderts angesehen haben, erweist sich als untrennbar verwachsen mit den anderen Hauptausdrucksformen des barocken Zeitcharakters, der die neue, die Weltgegebenheiten bejahende Staatslehre, die neue natürliche und weltbejahende Ethik und den neuen, unpersönlich-abstrakten und innerweltlichen Gottesbegriff geschaffen hat.

Und ebenso untrennbar von den übrigen Grundrichtungen erweist sich nun die zweite große Entdeckung der Barockzeit, die der Unendlichkeit. Auch sie ist — wie es beim natürlichen System der Fall war — nur gerade unter diesen geistesgeschichtlichen Gegebenheiten möglich, nur als Großtat dieser mutigen, kecken und expansiven Generationen möglich. Die überströmende Energie der Epoche fand kein Genüge an politischer Expansion und Absolutismus, sondern eroberte sich mit den Waffen des Geistes das Weltall. Dieselbe Leidenschaft der Eroberung und Ausdehnung also in der Erforschung politischer und moralischer wie in derjenigen physikalischer und mathematischer Gesetze, in der Begründung des natürlichen Systems wie in der Eroberung der Unendlichkeit. Und eben diese gerade damals unerläßliche Vorstellung eines in sich einheitlichen Universums mußte notwendig zur Reduzierung des persönlichen Gottesbegriffes auf den pantheistischen der in jedem Dinge wirkenden schöpferischen Substanz, notwendig zur Reduzierung der produktiven Philosophie auf die innerweltlichen Fragen der Ethik und Politik, d. h. eben zur Verweltlichung und Versinnlichung führen. Kein Einzelproblem also kann man — das ist das Ergebnis – umfassend deuten, ohne schließlich auf die Ganzheit des reichen und einheitlichen Zeitgeistes dieser früh- und hochbarocken Epoche geführt zu werden.

Wenn zum Schlusse auf Grund dieser geistesgeschichtlichen Voraussetzungen noch einige allgemein kunsthistorische Fragen Erwähnung finden sollen, so kann ich mich an dieser Stelle getrost auf Andeutungen beschränken, da die Auswahl der bisherigen Argumente ja immer bereits im Hinblick auf eine kunstgeschichtliche Nutzanwendung erfolgte und diese hie und da sogar schon gegeben wurde. Es kann nun also noch einmal auf Grund der angeführten Tatsachen und ihrer neuen Anordnung gefragt werden, ob eine Einheit des Stiles zwischen (nach ihrem Alter angeordnet) Caravaggio, Rubens, Hals, Velasquez, Poussin, Bernini, Rembrandt als den genialen Vertretern der verschiedenen künstlerischen Möglichkeiten der Zeit bestehe. Aus-

drücklich sei dazu betont: Einheit des Stiles bedeutet nicht einen dürren Begriff der Identität, sondern ein gemeinsames Lebensgefühl, das wesensverschieden von dem Lebensgefühl der vorhergehenden wie der nachfolgenden Epoche ist und alle seine Träger durch gewisse leitende Ideen aneinander bindet, unbeschadet aller Gegensätzlichkeiten von Weltanschauung und künstlerischer Form. Nicht also um eine Widerlegung der bisher von der Kunstgeschichtsschreibung fast ausschließlich gegebenen Darstellungsart auf Grund dieser Gegensätzlichkeiten handelt es sich, sondern um den Beweis der Tragfähigkeit einer neuen, neben den anderen auch und ebensosehr gültigen Möglichkeit, die Dinge zusammenzusehen.

So wurde bereits ein Wort über das spezifisch Barocke bei Rembrandt (und nicht nur beim jungen pathetischen und radikalen Rembrandt) sowohl vom Ethischen seiner Religiosität als auch vom Psychologischen seiner Menschen- und Naturdeutung und von seiner malerisch-infinitesimalen Form aus gesagt. Ebenso wurde die Bedeutung der impressionistischen Technik bei Velasquez wie bei Hals oder van Goijen als adäquate Kunstform einer die Welt bejahenden und von der Grundüberzeugung vom All als stetiger Bewegung unendlich kleiner Körper durchdrungenen Periode erklärt. Diese Bejahung der Welt bis zum Naturalismus des Caravaggio und Ribera in der Kunst, zum Materialismus des Bacon und Gassendi in der Philosophie, muß übrigens auch als die eine Wurzel für die hohe Blüte der Malerei unter den holländischen Kleinmeistern gelten, allen jenen bewundernswerten Spezialisten des Stillebens, des Tier-, Bauern-, Soldaten-, Flachlandschafts-, Meer-, Stadt- oder Kirchenbildes. Als die andere und noch kraftvollere darf nun der Pantheismus des Barock verzeichnet werden, dem jedes Ding gleich beseelt, gleich göttlich und somit gleich bildwürdig erscheint und für den daher die religiöse und historische Malerei ihr Vorrecht vor den Genregebieten naturgemäß verliert [1]).

Soviel über einige spezifisch germanische Ausprägungen des Barockstiles. Über die italienische Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts werde ich Gelegenheit haben, an anderer Stelle ausführlicher zu handeln. Klar ist jedenfalls hier schon das eine, daß der Seicentismo einen adäquaten und vollwertigen dichterischen Ausdruck des Barockstiles bedeutet und daß eine Ablehnung der ganzen italienischen Dichtung zwischen 1580 und 1640 als einer Epoche des Verfalls, wie sie noch 1927 eine Persönlichkeit von der Bedeutung Karl Vosslers [2]) aussprechen konnte, ebensowenig möglich ist, wie die Verurteilung der ganzen einen ihrer beiden Komponenten, des Concettismo, wie sie sich in Croces Saggi [3]) findet. Tatsächlich besteht auch eine volle Generationsgemeinschaft (1560—75) zwischen den Begründern der italienischen Barockmalerei: Caravaggio und Carracci, dem Begründer der bezeichnendsten italienischen Neuschöpfung des Zeitalters, der Oper: Peri, und dem Begründer des Seicentismo: dem Cavaliere Marino. Vornehmlich die Erfindung der Oper und ihre erste Blüte in Rom zwischen 1600 und 1640, also die Bejahung einer Kunstgattung, in der das

---

[1]) [illegible] ed il Caravaggio disse che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori come di figure" Vinc. Giustiniani, s. Bottari-Ticozzi, Lettere VI. 247 f.

[2]) Italienische Literaturgeschichte, Sammlung Göschen, 4. Auflage.

[3]) Saggi sulla letteratura italiana del Seicento, Bari 1911.

Wort nur dem schönen Klange dient und in der andererseits der Prunk der Ausstattung die Aufmerksamkeit von dem geistigen Gehalte, der absoluten Musik, ablenkt, ist die bezeichnendste Parallele zu dem vielgeschmähten Concettismo und kann vielleicht das Verständnis für ihn erleichtern. Der Selbstzweck des schönen Klanges und der Selbstzweck der prunkvollen Form, verstanden als Vergnügen am Schein [1]), betrifft dies nicht gleichermaßen den Concettismo, die Barockoper und die Kirchendekoration? Und wenn Sinnlichkeit bis zur lasziven Erotik und bis zur perversen Grausamkeit für den Marinismo kennzeichnend ist [2]), so bildet auch das eine schlagende Entsprechung zur bildenden Kunst der Epoche: 1623 Adone, 1622 Berninis Apoll und Daphne, 1624 die erste datierte Martyriendarstellung Riberas. Man verkenne übrigens auch hier nicht den fundamentalen Unterschied zur Sinnlichkeit der Renaissance. Das Natürliche ist es, was sie im Barock verloren hat, verloren für immer infolge der tiefgreifenden Veränderungen, welche die europäische Menschheit im Zeitalter des Manierismus erfahren hatte: Seither haftet wie eine Krankheit dem Erotischen in der Kunst jenes „qualcosa di peccaminoso" an, das Croce dem Marinismus einwendet. So glaubt Marino versichern zu müssen: „Se oscena è la penna, è casto il core" Aber das ist eine ebenso durchsichtige Bemäntelung wie Ottonellis und Cortonas [3]) spitzfindige Erlaubnis zum Malen von Nuditäten auf Wunsch privater Besteller und wie Urbans VIII. witziger Zweizeiler, der Berninis Daphne vor den entsprechenden Vorwürfen schützen sollte:

„Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae,
Fronde manus implet baccas seu carpit amaras" [4]).

Die Spaltung im abendländischen Menschen, der neue Subjektivismus, das Sich-Seiner-Bewußt-Werden war nicht mehr aus der Welt zu schaffen und verlieh der starken Sinnlichkeit des Barock ihre besondere Note. Beide Komponenten des Seicentismo jedenfalls, Sinnlichkeit und Concettismo, erweisen sich als gleichwertige und gleich notwendige Ausdrucksformen des Zeitcharakters.

Das schwierigste Problem für die hier beabsichtigte Vereinheitlichung der Grundideen des Barockstiles liegt aber nicht auf italienischem, sondern auf französischem Boden: Wie verhält sich die sogenannte französische Klassik zum Barock? Auch dieses Problem kann hier nur gestreift werden, obwohl es gewiß eine ausführlichere Untersuchung auch in unserem Zusammenhang verdienen würde. Denn meines Dafürhaltens geht es keineswegs so völlig im Spätbarock auf, wie das Rose

---

[1]) Es entsprechen sich die perspektivischen Täuschungseffekte bei Bernini und Borromini, und die Kunstmittel des Marinismus: bilderreiche Sprache, Häufung von schmückenden Beiworten, Antithesen, Wortspiele. Marinos höchst bezeichnender Vers: „È del poeta il fin la maraviglia, Chi non sa far stupir vada alla striglia" könnte gleichermaßen auch auf die Dekoratoren, Maler, Bildhauer, Baumeister des Barock gemünzt sein.

[2]) Croce zitiert in den Saggi die Poesie sacre e morali des B. Morando 1662, der sich beklagt: „Pare che oggidi non si trovino spiriti più vivaci al comporre di quelli che dai sospiri degli amori profani e dal fiato delle trombe guerriere sogliono derivare" und führt andererseits unter vielen Beispielen drei Lyriker an, Giovanetti, Maia-Materdona, Brignole-Sale, welche das verfängliche Thema der Cortigiana frustata bedichtet haben. Marino selbst konstatierte ungescheut: „Spesso l'orror va col diletto".

[3]) Trattato della Pittura e Scultura, Florenz 1652.

[4]) Chantelou, Tagebuch, deutsch München 1919 S. 23.

in seinem Buche will. Trotz der gewichtigen Argumente des Baubeginnes von Vaux und der Pariser Reise Berninis scheint mir doch für die Gliederung des französischen 17. Jahrhunderts weit wesentlicher die Grenze um 1630 zu sein, der gegenüber die Zeitalter 1630—60 und 1660—90 sich zu Phasen eines Stiles zusammenschließen. Es geht nicht an, auf kunstgeschichtlichem Gebiete eine Systematisierung so vorzunehmen, daß Poussin von der Klassik abgetrennt wird. Vielmehr muß als erste Generation der französischen ‚Klassik" die rund zwischen 1585 und 1605 geborene angesehen werden: Also Poussin (1594) und François Mansart (1598), Richelieu (1585), Descartes (1596) und Corneille (1606). Wenn hier zwischen Italien und Frankreich eine Unstimmigkeit in der Akzentuierung besteht, wenn die Zäsuren einer an sich parallel verlaufenden Entwicklung an verschiedenen Zeitpunkten liegen, so ergibt sich das aus einer ungemein interessanten Kollision zwischen der Komponente des allgemeinen Zeitstiles und der Komponente des konstanten Volkscharakters. Was sich nach dem Spätbarock hin entwickelt, bedeutet in so vollkommenem Maße eine Verwirklichung des stetigen französischen Ideales, daß in Frankreich bereits Hauptströmung wird, was in Italien mit dem späten Reni oder Sacchi noch schwächerer Beginn einer Wandlung ist. Es ist historisch einleuchtend, daß der Unterbau einer klassischen Kunst, d. h. einer Kunst, welche den reifsten harmonischen Ausgleich zwischen den Elementen des Volkscharakters und den zeitlichen Gegebenheiten bildet, breiter sein muß als derjenige einer relativ schwachen Spätstufe, wie es der italienische Spätbarock ist.

Um so mehr hängt aber die ganze Giltigkeit der These von der Möglichkeit der Betrachtung des Hochbarock als Stileinheit an der Frage, ob die erste französische Klassik als ihm zugehörig angesehen werden muß. Wölfflin scheint dieser Überzeugung nicht zu sein, — Poussin fällt in seinen Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen, denen er sich auch schwerlich einordnen würde, ganz weg, und auch Brinckmann hat sich im Handbuch scharf gegen ein Aufnehmen der französischen Klassik in den Barock gewandt. Mit Notwendigkeit muß also gerade dieser Punkt zum Schlußstein unserer Beweisführung werden.

Daß der größte Politiker des damaligen Frankreich, ja des damaligen Abendlandes, Richelieu, mit seiner ganzen gewaltigen Persönlichkeit durchaus dem entspricht, was wir für den Charakter der Zeit bisher festzuhalten hatten, kann nicht zweifelhaft sein. Dieser Kardinal, der sich im Augenblicke der Gefahr (1629) den Oberbefehl über das Heer übertragen läßt, der nach der innerpolitischen Unschädlichmachung der Protestanten ihnen alle Sympathien erweist und sie außerhalb Frankreichs aufs stärkste begünstigt (in Schweden, Holland, Schottland), steht an Weltlichkeit und machtwilliger Eroberungslust unter den reinsten Ausprägungen dessen, was gerade dem Barock groß erschien. Und er, und nicht etwa Ludwig XIV., ist ja der repräsentative französische Staatsmann dieser Jahre, mit ihm und nicht erst mit dem Sonnenkönig beginnt der französische Absolutismus. Auf ihn schon führt Ranke mit gutem Recht „die Errichtung einer alles beherrschenden Administration" und das „beispiellose Wachstum der königlichen und ministeriellen Macht" zurück, er schon war der erste, der „nur in den Ideen der Einheit und politischen Macht"

lebte, gewissenlos und „voll Verstellung bis auf den Grund seiner Seele" nennt ihn sein neuester Biograph [1]), und glänzend charakterisiert ihn Ranke [2]) als „einen Dogmatiker der Gewalt".

Könnte man nicht geradezu diesen selben Ausdruck auf Descartes und Corneille anwenden? Was im übrigen Descartes betrifft, so war oben davon die Rede, in wie umfassendem Sinne er einen Ausdruck des Barock bedeutet, er, in dem sich das Drängen nach der mathematischen Unendlichkeit mit dem leidenschaftlichen Streben nach einer endgiltigen abstrakten Gesetzlichkeit verband. Die Parallele zwischen Corneille und Descartes weiter ist oft genug gezogen worden [3]). Was sie aufs engste verbindet, ist erstens die bewußte und willensbetonte Ablehnung der „passions". Für Descartes sind sie nur perturbationes des Geistes durch den Körper, und Corneille konnte in einem Briefe an St. Evremond schreiben: „Die Liebe ist ein Gefühl, das zu sehr mit Schwächen verknüpft ist, um die Dominante in einem heroischen Schauspiele zu sein." Zum zweiten verbindet sie die unbedingte Verehrung dessen, was „klar und deutlich" ist. So drückt es Descartes aus. Für Corneille ist dasselbe durch genug die raison verherrlichende Stellen seiner Werke zu belegen. Huldigend weiß es auch Racine in seiner akademischen Ansprache hervorzuheben: „In diesem Chaos der dramatischen Dichtung brachte (zu Thomas Corneille:) Ihr berühmter Bruder die Vernunft auf die Szene." Zum dritten aber haben Descartes und Corneille das fanatische Streben nach dem Gesetz gemeinsam, — Descartes nach dem philosophischen und naturwissenschaftlichen, Corneille, der ehemalige Jurist, nach dem staatlichen. Die „indépendente et sainte autorité" des Staates bedichtet er, und findet aus dem furchtbaren Seelenkampfe des siegreichen Horatiers die harte Lösung: „Vis pour servir l'état". So eminent französisch diese Einstellung ist, so bezeichnend ist sie doch auch für die Epoche, in der Descartes und Corneille schufen.

Gerade diese Lust an Gesetz und leidenschaftlicher Vernunft verbindet nun beide auch mit Poussin. Denn das ist es ja, was uns Deutschen an dem französischem Geiste so schwer begreiflich ist, daß seine Leidenschaft Vernunft und seine Vernunft Leidenschaft sein kann. Klemperer, der Literaturhistoriker, dem ich die meisten Anregungen verdanke, hat das zum ersten Male in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen gestellt [4]). Unüberbrückbar fremd bis zum Schaudern wird diese französische Geisteshaltung der unseren stets sein, und vielleicht wird vor allem deshalb die Kunst eines Poussin, Ingres und Picasso bei uns entweder gar nicht mitgefühlt, oder aber italienischer, d. h. harmonischer, wärmer, runder und somit dem Ideal unserer eigenen südlichen Sehnsucht näher empfunden. Friedlaender hat in seiner Poussin-Biographie etwas Derartiges gemeint, wenn er dem Künstler sehr schön das Vermögen zuschreibt, „starre berechnete Formen mit hochgespanntem Erlebnis zu fühlen". So sehr die Größe dieses Erlebens [5]) sich über die weit kältere

[1]) W. Andreas in Meister der Politik II. 1923.

[2]) Sämtliche Zitate aus dem zweiten Bande der Französischen Geschichte.

[3]) Lanson, Corneille. Paris. 3. Aufl. 1909; Klemperer, Vom Cid zum Polyeucte. Neuere Sprachen 1920.

[4]) a. a. O. und Zur französischen Klassik in der Walzel-Festschrift.

[5]) Denn nach der Richtung des großen Gefühles hat Fraenger (Die Bildanalysen des Roland Fréart de Chambrey, Heidelberg 1917) mit Recht Poussins Lehre von den Modi verstanden.

und leerere Rhetorik der Lebrunzeit erhebt, so hat doch auch ihn schon sein Antipode Bernini gewiß richtig interpretiert, wenn er (übrigens voller Verehrung) sagte, Poussin sei ,,un pittore che lavora di là (nämlich mit dem Gehirn) oder daß bei ihm ,,dentro ci era il fondo e il sodo del saper" [1]. Dieses Ideal der leidenschaftlichen Vernunft, auf das der tätige Wille der sogenannten französischen Klassiker gerichtet war, unterscheidet sich aber in seiner aktivistischen Strenge und Dogmatik [2]) aufs entschiedenste von demjenigen der klassischen Kunst in Italien. Man sei doch ja nicht ohne Mißtrauen gegen diesen Geist der Schönheit. Es ist zum mindesten verdächtig, daß man in der antikischen Architektur von Versailles die barocke Dekoration des Lebrun als hingehörig empfand. Sollte es vielleicht mit dem antikischen Formenapparat hier ebenso stehen wie in den manieristischen Bauten des Palladio, in den romantischen Bauten um 1800? Nirgends in der französischen Klassik kommt es zu jener vollkommenen Einheit der Künste, d. h. der gesamten Weltanschauung wie in der Hochrenaissance. Ist nicht in diesem Stil des Scheins auch die vermeintliche Klassik nur eine eiserne Maske über den leidenschaftlichen Zügen?

Es fehlt nicht an gewichtigen Zeugnissen aus der Zeit für die hier vertretene Auffassung von der nur scheinbaren Harmonie der französischen Klassik. Eines bietet Vossler [3]) mit dem Vergleiche zwischen Farets ,,L'homme honeste ou l'art de plaire a la cour" (1637) und Castigliones Cortigiano: ,,Bewußtheit, Absichtlichkeit und wohlüberlegte Willensanspannung" verlangt der Mensch des 17. Jahrhunderts, ,,pura ed amabile semplicità" der Mensch der Renaissance. Das schlagendste Zeugnis aber, das mir bekannt wurde, schöpfe ich wieder aus einem Aufsatze Klemperers. Er bringt den folgenden Passus aus Régniers (1573—1613) Le bon plaisir: ,,Et comment pensez-vous qu'on puisse plaire au roi? Est-ce en lui présentant des visages tourmentés de passions et des figures dénaturées par ce qu'elles expriment d'intérieur? Fi donc! Un grand roi ne peut souffrir dans l'homme que ce qu'il y a de plus noble; c'est cela qu'il faut montrer a ses yeux. Que la nature s'efforce donc a paraître ce qu'il faudrait qu'elle fût . . . Ah Monsieur, l'admirable spectacle que vous allez avoir, a commencer par les fontaines. Observez l'eau des bassins: bue, elle serait fétide en goût, regardez-le jaillir, elle reluit et scintille . . ." Der ganze Abschnitt wirkt wie ausdrücklich geschrieben, um zu bekräftigen, was hier bewiesen werden soll. Eine fanatische Ablehnung jedes Zur-Schau-Stellens der eigenen Gefühle, eine Verherrlichung des schönen Scheins, der nichts von der inneren Leidenschaft ahnen läßt. Höchst charakteristisch auch die Einbeziehung des Königs (Faret: plaire a la cour!). Ihm, nicht etwa Gott zu Ehren, um der innerweltlichen, nicht um der überweltlichen Macht willen muß dieser Zwang ausgeübt werden. Schlagend richtig endlich der Hinwis auf die Gartenkunst. Man sieht nun auch von hier aus, wie sie mit ihrer Verstutzung der Natur um des Wunsches der Menschen nach mathematischer Regelhaftigkeit willen genau ebensosehr in der Mentalität der barocken Menschheit beruht wie mit ihrer vollkommen neuen Einbeziehung des Blickes nach der unbegrenzten Ferne in die Gartenkomposition.

1) S. Chantelou, a. a. O. S. 100 u. 182.

2) Sogar der christliche Märtyrer Polyeucte wird bei Corneille zum Aktivisten, s. Klemperer a. a. O.

3) Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung S. 355/56.

Schließlich aber kann sogar aus Poussins Werken selbst und ohne alle Hilfe aus den verwandten wissenschaftlichen Disziplinen nachgewiesen werden, daß ihm seine klassisch-harmonische Malerei durchaus nicht so natürlich gewesen ist wie Raffael oder Tizian. Schon am Anfang seines Schaffens steht der durchaus barocke Raub der Sabinerinnen neben dem klassizistisch-reliefmäßig komponierten Tod des Germanikus, stehen raffaelische Szenen aus der Bibel neben tizianischen Bacchanalien, und wir wissen aus Poussins eigenen Aussprüchen, daß er je nach den Modi, d. h. den Gefühlen, die durch den Bildgegenstand erregt werden sollte, Weiches weich und Hartes hart zu malen empfahl. Sogar bei ihm also, wo man es zunächst weit schwerer glauben möchte als bei Descartes oder Corneille, bestätigt sich jene für die Stilgemeinschaft zwischen der französischen und der italienischen Kultur der Zeit so bedeutungsvolle Vortäuschung des Klassischen.

Und wiederum wird auch diese typisch französische Seite des Barock durch Belege aus der allgemeinen Geistesgeschichte bekräftigt: Charron empfiehlt lebhaft die Täuschung, wenn er sagt, der geschickte Mensch werde seine Rolle gut spielen und nicht urteilen lassen über die Tollheit, die in ihm ist, und Ludwig XIV. selbst schreibt in seinen Memoiren: „Wenn wir einen schwachen Charakter haben und gegen die Schwäche nicht ankämpfen können, ... so müssen wir so vernünftig sein, sie wenigstens zu verbergen ...“ [1]). Ja, meint nicht auch Corneilles gewaltiges Il faut qu'on soit libre au milieu de ses fers, meint nicht Malherbes Begründung einer räsonnablen Lyrik, Vaugelas' strenge Remarques sur la langue francaise (1647), Balzacs Ablehnung der Pléjade um ihres Mangels an „ordre, économie, choix“ willen alles die gleiche Vortäuschung strenger Gesetzlichkeit über verheimlichenswerter Leidenschaft. Von hier aus gesehen wird es erschütternd kennzeichnend für den Stil der Zeit, was Ludwig XIV. in den letzten Jahren der Epoche, als neue Ideen sie schon abzubiegen begonnen hatten, mit den Untaten der Reunionskammern und der Dragonaden vollführen ließ. Denn niemals hat die erfinderische Grausamkeit einer absolutistischen Gewaltpolitik ihre Schandtaten bewußter und vernünftiger mit der doppelzüngigen Beschönigung verbriefter Rechtsansprüche zu verhüllen gewußt.

Nur nachgetragen sei dem Gewicht dieser packenderen Argumente eine weitere, wieder nach einer anderen Richtung weisende Verbindung, diejenige nämlich zwischen dem bewußten französischen Anders-Scheinen als man ist, d. h. der Unnatur als moralischem und künstlerischem Prinzip, und dem Hange des 17. Jahrhunderts zur Rhetorik, ja der ganzen Dichtung und Dekoration der freiwuchernden Form, — also dem auf den ersten Blick der französischen Klassik so völlig entgegengesetzten Seicentismo. „Der Schein als menschliche Ausdrucksform heißt Seicentismo,“ hat Klemperer gesagt, wie sehr glauben wir nun auch berechtigt zu sein, dasselbe über die französische Klassik zu sagen.

Sicherlich ist rein aus dem Formenbestande der Poussinschen, der Levauschen,

[1]) Die Anwendung findet sich in den Briefen der Liselotte beim Tode des Dauphins und seines Sohnes: „Der König jammert mich von Hertzen; er zwingt sich um gutte Mienen zu machen undt man sieht doch daß er jnnerlich leidt“ (5. März 1712).

der Perraultschen Werke von dieser ganz undeutsch kalten Leidenschaft, die gleich weit von unserer Maßlosigkeit wie vom italienischen Pathos entfernt ist, und von diesem Fanatismus der Harmonie weniger zu spüren als bei den Dichtern und Denkern, aber man darf, was dies betrifft, nicht vergessen, daß gerade eine besondere Schwierigkeit der Deutung der modernen Kunst und der Erkenntnis des Wollens ihrer Schöpfer darin liegt, daß seit der fundamentalen Spaltung des abendländischen Menschen, welche das frühe 16. Jahrhundert als Erbschaft hinterlassen hatte, die Selbsterkenntnis und damit die Selbstbeobachtung unabwendbar und jede Art künstlerischer Verstellung möglich geworden ist. Gewiß kann auch da letzten Endes der Schein nicht trügen, aber man muß manchesmal schon sehr scharf zusehen, um nicht getäuscht zu werden und für echte Harmonie und echte Klassik zu halten, was in Wahrheit doch nur die Überzeugung von ihrem absoluten Werte ist. Eines aber ist sicher: Von hier aus gesehen wird die ganze unüberbrückbare Kluft zwischen der italienischen Hochrenaissance und der französischen Klassik sichtbar, zeigt sich aber keine übermäßige Entfernung mehr zwischen dem allgemeinen Lebensgefühl des Früh- und Hochbarocks und demjenigen, welches in der französischen Kunst im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts festgestellt wurde.

Diese Proben für die allgemeine Giltigkeit der hier entwickelten Grundideen des Barockstiles müssen genügen. Gewiß hätten sie sich auch allein aus kunstgeschichtlichen, ja vielleicht sogar allein aus formgeschichtlichen Fakten herleiten lassen. Aber es scheint mir zum vollen Verständnis der Kunst einer Zeit immer nützlich, über ihre geistigen Voraussetzungen, über dasjenige also, was gedacht und gefühlt wurde und werden konnte, Bescheid zu wissen. Denn hierin liegt nicht nur ein Schutz vor falschen Interpretationen, sondern auch die wirksamste Hilfe zur Erfassung historischer Epochen als lebendiger Wirklichkeit.

Wilhelm Pinder: Kunstgeschichte nach Generationen (Sonderabdruck aus der Sammelschrift „Zwischen Philosophie und Kunst"). Leipzig 1926. — **Pinder**, Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Berlin (1926).

Pinders Aufsatz in der Festschrift für Volkelt verhält sich zu seinem Buche wie die Skizze zum Gemälde. Trotz der ausführlicheren und differenzierteren Fassung, die das Buch bringt, verliert die erste Niederschrift nicht ihren Wert, sie enthält für einzelne Partien aufschlußreiche Ergänzungen.

Die unbestreitbare Tatsache der Gleichzeitigkeit des Verschiedenaltrigen bildet den Ausgangspunkt. Die Vorstellung von einer eindimensionalen geschichtlichen Zeitstrecke ist ein Irrtum. Jeder geschichtliche Augenblick ist mehrdimensional, in ihm erklingt die Polyphonie der Generationsstimmen. Das sind die Stimmen der „Gruppen annähernd Gleichaltriger", die voneinander durch Intervalle getrennt, gleichzeitig da sind und mit ihrem Heraufkommen und Abrücken die Mehrstimmigkeit einer „Zeit" ergeben. „Zeiten in kunstgeschichtlichem Sinne sind Resultanten der verschiedenen Generationen, d. h. der geburtsmäßig verschieden gruppierten Menschen." „Die gesetzmäßige Gruppierung entscheidender Geburten", sagt P., „ist eine biologische Tatsache, wirklichkeitsnäher, der historischen Lebenslehre unmittelbar zugänglicher als ‚Stile' und ‚Zeiten'."

Von Generationszusammenhängen und Generationscharakteren hat man schon früher gesprochen. Aber die Tatsache der Gleichzeitigkeit des Verschiedenaltrigen wird in der Praxis, zumal in der „anonymen" Kunstgeschichte, oft übersehen. Die Datierung mittelalterlicher Plastik pflegt so vorgenommen zu werden, als sei sie von „alterslosen Normalwesen" geschaffen. Mit Recht brandmarkt P. das Irrige einer derartigen einschichtigen Aufreihung. Er ist der erste, der den Begriff der Generation scharf und konsequent durchdenkt. Ob sein Schluß, die Geburtsgemeinschaften seien die bestimmenden Träger des „Wellenrhythmus der Geschichte" überzeugend wirkt, steht zur Diskussion.

Nach einer Vorbemerkung über die „relativ stetigen Faktoren" (Europäischer Charakter, Nation, Stamm) macht P. eine Probe aufs Exempel, indem er mittels der Geburtszahlen, die die nicht anonyme Kunstgeschichte überliefert, eine Gruppierung nach „Altersklassen" vornimmt. Der Verf. bezeichnet diesen Abschnitt selber als Skizze und es wäre unberechtigt, die Auswahl zu bekritteln, daß etwa Größen wie Donatello oder Piero della Francesca (mit seiner ganzen „Generation") fehlen, statt dessen vielfach Namen von geringem Rang figurieren, obwohl die Frage nach der geschichtlichen Bedeutung der einzelnen Meister gewiß von Belang ist. Wie aber steht es mit dem Grad der „Abstraktion" bei der Bildung der Generationen? In zahlreichen Fällen ergeben sich geschlossene Gruppen, die sich bestimmt von der vorhergehenden und folgenden absetzen, mit dem Intervall eines ganzen oder halben Menschenalters, einem Intervall, das nach P. als normal zu bezeichnen ist — „eine merkwürdige, uns biologisch fast verdächtig bequeme, aber offenbar unleugbare Tatsache" (S. 96). Aber es sind auch zu einer „Schicht" Künstler zusammengefaßt, deren Geburtsjahre bis zu 8, ja bis zu 12 Jahren auseinanderliegen, während der Abstand zur nächsten Generation wesentlich geringer ist als der Spielraum innerhalb der Bruderschaft. Unter den „letzten Manieristen" um 1550 z. B. erscheint als Ausklang Goltzius (1558), am Beginn der nächsten Schicht, des „Hochbarock", steht Lud. Carracci (1555). Hier gibt der Verf. selbst zu, daß die Schichtungen „etwas verschwommen" erscheinen — „offenbar, weil auch ‚Stile' im Großen noch etwas von Lebewesen an sich haben und weil jetzt, in einer Krisis, Manierismus zum Hochbarock gewandelt werden soll" (S. 58). Die Geburtsschicht der Nazarener, die letzte der „Romantiker", umfaßt die Jahre 1783—94, mit Corot (1796) aber beginnt bereits die „Generation um 1800", Trägerin neuer Probleme. Von einem Intervall ist da also kaum die Rede. Noch ein Beispiel aus neuerer Zeit: Slevogt (1868) wird zur Generation von 1860 genommen, Matisse (1869, freilich, wie ich hinzufüge, erst am 31. Dezember geboren) leitet über zur Generation von 1880. Mit dieser Zäsur hat P. selbstverständlich recht, ich meine nur, daß in diesem Falle, wie in anderen auch, „das Entscheidende" nicht die Geburtslage ist. Ich habe den Eindruck, daß bei P.s Gruppierungsversuch, so sehr er sich auf die exakten Zahlen der Geburtsjahre aufbaut, bisweilen stilistische Erwägungen mit-

sprechen und daß der Satz „Generation ist ein Stilwert" (S. 27) nicht immer in dem Maße zutrifft, wie der Verf. annehmen möchte. Spielen nicht auch die stetigen Faktoren (Nation, Stamm) und der „Typus" des Einzelnen (vgl. S. 48) oft eine wichtigere Rolle, als der Verf. ihnen zubilligt?

Immer ist es auch für P. nicht möglich, Generationsschichten zu bilden. Künstler, die sich infolge ihres Geburtsdatums nicht einer Gruppe einordnen lassen, werden als „Zwischenmeister" bezeichnet, so Piero di Cosimo, Barocci und Josef Anton Koch. Auch Signorelli, der aus Versehen (S. 52 u. 94) zum Altersgenossen Leonardos gemacht wird, ist, wenn das allgemein angenommene Datum „um 1441" zutrifft, ein Sonderfall[1]). Und damit rückt dann Leonardo in eine einsamere Position, ebenso wie Rembrandt außer Brouwer keinen Altersgenossen von Belang besitzt. Diese Tatsachen widersprechen P.s These (S. 157): „Die ganz großen Meister stehen innerhalb deutlicher Geburtsschichten".

Auch „Vorläufer einer Geburtsschicht" wie Manet und Degas, Lenbach und Scholderer gehören nach P. in die Kategorie der Zwischenmeister (S. 83, 94 f.). Desgleichen sei Géricault ein typisches Zwischenglied. Warum? muß man fragen, denn kraft seines Geburtsdatums (1791) gehört er doch zu P.s Gruppe der Nazarener (1783—94). P. selber macht noch auf weitere „Komplikationen" in dieser Periode aufmerksam.

Hat, wie mir scheint, bei der Sonderung einiger Schichten voneinander und bei der Abtrennung einzelner Künstler nicht so sehr die Geburtszahl als das stilistische Empfinden P.s mitgewirkt, so hat in anderen Fällen der Glaube an das Gesetz der Serie den Verf. dazu verführt, Künstler in eine Gemeinschaft aufzunehmen, die man, wenn ihr Geburtsjahr unbekannt wäre, nimmermehr in die ihnen nun zugewiesene Gruppe einreihen würde. Denn was hat z. B. Holbein d. J. (1497) mit den Trägern des Manierismus, der Generation um 1500, zu tun? Ebensowenig begreife ich die „unverkennbare Einheit", die ihren Geburtsdaten zufolge zwischen Moreau, Piloty, Böcklin, Feuerbach und Israels, Knaus, Vautier bestehen soll. Es ist möglich, daß ich da nicht tief genug sehe und den geistigen Hintergrund über der künstlerischen Ausdrucksweise außer Acht lasse. Immerhin ist auch für mich die Verbindung Marées-Cézanne einleuchtend, aber ich möchte sie nicht in erster Linie aus der Geburtsnachbarschaft erklären. Anders verhält es sich mit einem Paar, das P. als einen „ungemein eindrucksvollen und nur generationsgeschichtlich zu begreifenden" Fall heraushebt: Uhde und Gauguin (S. 85 f.). Der Verf. sieht eine „enge Problemverbundenheit" dieser beiden 1848 Geborenen in ihrem neuen Ziel: „der Vergegenwärtigung heilig-dichterischer, nämlich religiöser Werte". Selbst angenommen, daß das Religiöse in der von P. empfundenen Sonderart das Gesamtwerk der beiden bestimme, so sind die „Mittel" so heterogen, daß ich keinen Zusammenhang zu sehen vermag. P. erkennt natürlich auch bei Uhde und Gauguin den „Gegensatz der Lösung", hält aber jene Problemverbundenheit für entscheidend. Ist er derselben Meinung im Falle A. Hildebrandt und Liebermann (beide 1847) oder Munch und Signac (beide 1863 geboren)? Auch das, was P. an anderer Stelle (S. 100 ff. u. 158) über „Ziele" und „Mittel" ausführt, hat mich nicht überzeugen können und ich muß mich bescheiden, als ein Formalist abgeurteilt zu werden, dem sich in einer verschiedenen Sehform ein verschiedener Inhalt der Welt offenbart.

Daß Kunstgeschichte nicht einfach eine Geschichte des Sehens ist — wie P. mehrmals (S. 7, 133, 144) betont —, der Meinung bin ich allerdings auch. Wer ist es nicht? „Es ist mir nie eingefallen", heißt es im Vorwort zur 4. Auflage von Wölfflins Grundbegriffen, „die Kunstgeschichte in eine Geschichte der Sehformen aufgehen zu lassen."

P. ist es nun aber nicht um eine bloße neue Gliederung des kunstgeschichtlichen Stoffes zu tun. Was man bisher in der Abfolge der „Stile" und ihrer Phasen aufzuzeigen unternahm, das wird von P. auf die Generationen übertragen: Sie sind die Träger eines gesetzmäßigen rhythmischen Wechsels. Dieser Rhythmus der Generationen wird vom Verf. u. a. bei der Entfaltung des Spätbarock gekennzeichnet (S. 62 ff. u. 140): den „Würfen der Natur" zwischen 1630 und 1730 gemäß in fünf Gruppen gegliedert, charakterisiert sich der 4. Spätbarock als dem 2. verwandt, der

[1]) Nimmt man im Sinne des Verf.s die Geburtslage als entscheidend an, so müßte man sie bei Künstlern, deren Geburtsjahr unbekannt oder umstritten ist, mit einiger Sicherheit auf Grund ihrer Problemverbundenheit mit anderen, deren Geburtsjahr feststeht, bestimmen können. Wenn daraufhin P. z. B. Schongauer der Generation um 1430 zuzählt, so müßte dem eine bisher unbeachtete Beweiskraft innewohnen gegenüber der allgemeinen Annahme, die ihn um 1445, eher später als früher, geboren sein läßt, gestützt übrigens auch durch das Datum seiner Immatrikulation an der Leipziger Universität (1465). Ebenso müßte das strittige Geburtsjahr Tizians dadurch, daß man ihn mit P. der Rafaelgeneration einreiht, bestimmbar sein.

5. dem 3., während die aufeinanderfolgenden Geburtsschichten als Aktion und Reaktion sich gegenüberstehen. Und was bedeutet die Wiederkehr des Großvaters im Enkel, wie kommt es zu Rede und Gegenrede der Generationen? Es sprechen nach P. die zwei Grundmöglichkeiten des seelischen Verhaltens: man hat sie Vollendung und Unendlichkeit, Abstraktion und Einfühlung, Klassik und Romantik genannt, P. nennt sie „Form als Hingabe" und „Form als Auferlegung" (S. 141 f.). „Kunstgeschichte, europäische nämlich und nur sie, ist die ewig-rhythmische meerhaft wogende Bewegung unseres Schaffensdranges zwischen dem Ja und dem Nein zur Bedingtheit".

Bei allem Nachdruck, den P. auf die Tatsache gesetzmäßiger Gruppierung entscheidender Geburten, der entscheidenden Würfe der Natur, legt, hat er doch die „Stile" nicht völlig beiseite geschoben. Aber er ist der Meinung, daß sie nicht nur in ihren Grenzen schwanken, sondern auch nuancentötende Verallgemeinerungen bedeuten. „Stile sind perspektivische Angelegenheiten, Generationen sind biologische Tatsachen" (S. 157). Die einfache Stilfolge ist ihm eine allzu ‚klare' Scheinordnung. Das Verhältnis von Stilen und Generationen ist nach P. mannigfacher Art: Es gibt Stile von übergenerationsmäßiger Wurzel, die über mehrere Generationen hinübergreifen; Stile mit generationsmäßiger Wurzel; Stile, die nebeneinander in einer Generation entstehen; Stile, die in der Entelechie einer Generation nacheinander erreicht werden; Stile, die aus dem Übereinander verschiedener Generationsentelechien entstehen (S. 160 ff.). Man darf aus diesen vom Verf. in thesenhafter Kürze aufgestellten Sätzen entnehmen, daß die geheimnisvolle ‚Größe' des Stils durch den Generationsbegriff weder entschleiert noch entthront wird. Trotzdem wird sich Jeder, der mit stilgeschichtlichen Fragen zu tun hat, P.s Untersuchungen ad notam nehmen und sich mit ihnen auseinandersetzen müssen. Sich auseinandersetzen z. B. mit P.s Auffassung von der „klassischen Kunst", die von den Generationen um 1475 und 1485 bestimmt, als „Durchgang ohne statischen Charakter", als eine Vorstufe des Frühbarocks angesehen wird (S. 35 f., 54). Wenn der Verf. sagt, keiner von all jenen Meistern habe über seine 30er Lebensjahre hinaus am „Klassischen" festgehalten, so darf man immerhin auf Dürers Spätwerke verweisen.

Vielleicht träte P.s Anschauung noch reiner hervor, wenn er einmal mit den „Stilen" tabula rasa machte und, ohne mit Manierismus, Barock, Klassizismus usw. zu operieren, die Probleme der einzelnen Generationsschichten zu charakterisieren versuchte. Ob das Ergebnis dann zu einer Erledigung der „Stile" führt und eine Neuorientierung der Kunstgeschichte von den Generationen aus möglich ist, steht dahin. Daß das Schicksal eines Künstlers als Künstler bedingt ist von der Zeit, in die er hineingeboren, wird niemand bestreiten. Aber es sind doch — abgesehen von den ‚stetigen' — noch andere Faktoren mächtig, um sein Werk zu bestimmen als die Sterne seiner Geburt. Die Geburtsschicht ist eine Komponente neben anderen und sie kann für die Entfaltung eines Künstlers von sehr verschiedener Bedeutung sein — je nach seiner Begabung. Gewiß, man muß seine Generation kennen, um ihn zu beurteilen. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß man an jene biologische Determiniertheit glauben muß, wie P. an sie glaubt, fast möchte man meinen, wie an ein Horoskop.

Aber wenn ich P. auch nicht auf allen seinen Wegen zu folgen vermag und manchmal Halt machen muß, während er in der Richtung zu den Müttern entschwindet, so bin ich doch überzeugt, daß sein Unternehmen auch für die Stilgeschichte anregend und klärend sein kann. Freilich besteht die Gefahr, daß gröbere Naturen P.s Wegweisung zu einer Zahlenmystik oder einer Mechanisierung untragbarer Art ausbauen. P. selbst ist zu feinfühlig und klug, um seine These als starres Dogma vorzutragen. Man kann gegen Vielerlei in seinem Buche skeptisch sein und wird doch das Gedankenreiche und Bewegende bewundern und dankbar anerkennen. Diese Anzeige berührt nur einen Teil dessen, was P. weit über das eigentliche Thema hinaus in gedrängter Fülle und mit dichterischer Kraft an Ideen und Einfällen ausschüttet, bisweilen kompliziert und sprunghaft, aber bestrickend wie ein genialer Florettmeister.

In einem Exkurs verficht der Verf. die These von dem verschiedenen „Alter" der Künste: Bis zum 12. Jahrhundert führe die älteste, die Baukunst, dann die Plastik, mit dem 15. erhalte die Malerei den Vorrang und, zuletzt gereift, am wenigsten „gealtert" entfalte sich die Musik. Was ehedem die Kathedrale war, das sei für die Gegenwart die Symphonie. Innerlich seien Plastik und Architektur heute abgestorben. P. erkennt also im Verhältnis der Künste zueinander etwas, das der Gleichzeitigkeit verschieden alter Generationen vergleichbar ist: eine äußere Gleichzeitigkeit innerlich verschieden-altriger Künste. Auch hier begnügt er sich nicht mit der Feststellung, sondern versucht die Abfolge der „Reifezustände" zu erklären. Folgen sich, darf man fragen, die Künste wirklich mit so stark betonter Führerschaft? Sollen wir die Rolle, die Plato der Musik eingeräumt hat, ganz übersehen? Und kennt nicht P. am besten die beherrschende Stellung der Architektur im histo-

rischen Gegenwartsbild des 18. Jahrhunderts? Und ist nicht die Gleichsetzung Baukunst = Kathedrale eine ebenso enge Fassung ihrer Mission, als wollte man die Malerei auf das Altarbild beschränken? Dieser heikle „Generationsprozeß" der Künste ist, wie mir scheint, vom subjektiven Werturteil schwer zu befreien.

Die These von dem verschiedenen Lebensalter der Künste wird in einem Kapitel über das Generationsproblem der bildenden Künstler im Verhältnis zu Musikern und Dichtern zu bekräftigen versucht. Und es fehlt hier nicht an einleuchtenden Parallelen zwischen gleichaltrigen Dichtern, Musikern und Malern. Aber man könnte auch ebensoviele „Gegenbeispiele" namhaft machen. Dasselbe gilt für den kurzen Ausblick auf die Philosophie. Nur ein Vergleichspaar sei noch aus diesem Abschnitt erwähnt: Jemand hat dem Verf. versichert, daß Vermeer van Delft „einfach Spinoza" male. Wenn das zuträfe, wäre es ein willkommener Beleg für P.s Theorie, denn beide sind 1632 geboren. Aber würde mir ein in beiden Bezirken gleichmäßig Sachverständiger auseinandersetzen, es bestehe eine innere Verbundenheit zwischen Spinoza und dem alten Rembrandt, so könnte ich das viel eher begreifen — obwohl die Zahlen ihrer Geburt nicht nachbarlich beieinander liegen.

März 1927. A. Grisebach

Deutsche Meister, herausgegeben von **Karl Scheffler** und **Curt Glaser.** — **Simon Meller,** Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt. Mit 145 Abbildungen. 249 S. 8. Leipzig 1925.

Peter Vischer ist bisher noch niemals zum Gegenstand einer umfassenden Einzeldarstellung gemacht worden. Wir besaßen über ihn nur einige kleinere, mehr oder weniger veraltete Monographien, woneben allerdings eine nicht geringe Zahl von Sonderstudien vorhanden war, die unsere Kenntnis dieses Künstlers und die seiner Söhne und Werkstattgenossen im Laufe der Zeit auf eine ansehnliche Höhe gebracht hatten. So war unter allen Umständen der Augenblick gut gewählt, um einmal aus allen gegebenen Voraussetzungen die Summe zu ziehen, und sie zur Grundlage einer geschlossenen größeren Publikation wie der hier vorliegenden zu machen.

Im Angesicht der Menge des weit auseinanderliegenden Materials hat der Verfasser es mit Recht für seine erste Pflicht gehalten, die zerstreute Masse seines Stoffes zum einheitlichen geschichtlichen Bilde zu gestalten, m. a. W. einerseits die maßgebenden Persönlichkeiten der berühmten Werkstätte aus deren Gesamtleistung herauszuheben und andrerseits die verschiedenen Generationen, denen sie angehören, in einer einleuchtenden Filiation untereinander zu verknüpfen. Wir sind dadurch mit einer Darstellung des Vischer-Werkes beschenkt worden, die uns in mehr als einer Hinsicht im Rahmen einer ebenso fruchtbaren als kühnen Neuschöpfung gegenübertritt. Mit um so größerem Bedauern müssen wir es hinnehmen, daß der Herr Verfasser nicht immer, wie es scheint, über den erforderlichen Raum verfügt hat, um den Baugrund, auf welchem er seine Geschichtskonstruktion errichtet hat, nach allen Seiten gleichmäßig zu sichern. Nicht als ob die unentbehrliche geschichtliche Methode als solche außer acht gelassen wäre. Allein in zahlreichen Einzelfällen, wo Hypothese sich an Hypothese reiht, würde uns eine etwas größere Ausführlichkeit in der Beweisführung nicht als ein Fehler erschienen sein. Denn wenn auch der Laie sich gerne von dem Fluß der leicht und sicher hingleitenden Erzählung forttragen lassen wird, so dürfte doch der Fachmann sich nicht in allewege ebenso willig überzeugen lassen, solang ihm die Möglichkeit einer selbständigen Nachprüfung in so weitem Umfang vorenthalten bleibt, wie das leider hier geschehen ist.

Allgemein wird selbstverständlich der Zuwachs an positiven Errungenschaften zu begrüßen sein, die von dem Verfasser der Forschung zugeführt worden sind, wie beispielsweise die Veröffentlichung der schönen Christophorusstatuette in Budapester Privatbesitz, die hier zum erstenmal weiteren Kreisen bekanntgegeben wird, oder die scharfsichtige Entdeckung an dem Erzbischof Ernst-Grabmal in Magdeburg, aus der sich mit großer Wahrscheinlichkeit ergibt, daß fünf von den zwölf an den Wänden der Tumba aufgestellten Apostelfiguren nach älteren, ursprünglich für einen andern Zweck — vielleicht einen ersten Anfang des Sebaldusgrabes — bestimmt gewesenen Modellen gegossen sind.

Dagegen dürften andere Ergebnisse der Untersuchung wohl kaum eine gleich bedingungslose Aufnahme finden. Ich kann begreiflicherweise innerhalb der einer Rezension gezogenen Grenzen nur einige wenige Spitzen der Darstellung berühren, aber diese dürften genügen, die ausgesprochene Befürchtung zu rechtfertigen. Dahin gehört in erster Linie das grundlegende Problem des Lebenswerkes, das dem führenden Meister, Peter Vischer dem Älteren zuzuschreiben ist. Nach Meller würde dessen Tätigkeit als ausübender Künstler nur bis zum Jahre 1514 reichen. Von da an hätte er, und zwar auch

an den abschließenden Arbeiten des Sebaldusgrabes, die Arbeitsführung seinen Söhnen überlassen, sich selbst aber auf den Ruheposten eines nur noch kaufmännisch beteiligten Geschäftsleiters zurückgezogen. Was das Sebaldusgrab betrifft, stützt sich diese Behauptung mit besonderem Nachdruck auf eine Urkunde aus dem Jahre 1514, einen mit der Stadt abgeschlossenen Mietkontrakt behufs Erweiterung seines Werkstattbetriebs. Der Leser möge selbst den entsprechenden Text auf S. 118 nachschlagen, um sich die Frage zu beantworten, ob dieses Dokument in dem angenommenen und nicht vielmehr gerade im entgegengesetzten Sinne zu verstehen ist. Grundsätzlich aber möchte ich die Frage aufwerfen, ob es wirklich denkbar ist, daß ein Meister von dieser Größenordnung, ein Mann, dem der Verfasser selbst den Ehrenplatz neben Dürer einräumt — daß ein solcher Meister, noch im rüstigen Mannesalter stehend, stillschweigend sein Schurzfell an den Nagel hängt, um sich fortan nur noch sozusagen im Kontor zu beschäftigen? Ich halte das für ausgeschlossen. Für eine solche Natur ist die Betätigung der produktiven Phantasie ein unhintertreiblicher Lebensvorgang. Der Mann ist es gar nicht mehr selbst, der sein Werkzeug handhabt, sondern, wie es Friedrich Vischer einmal treffend ausgedrückt hat, „es schafft, es arbeitet" in ihm, und er konnte gar nicht, selbst wenn er wollte, diese innere Gedankenwerkstatt beliebig schließen, um sie nie wieder aufzutun.

Gegenüber diesem ausschlaggebenden psychologischen Moment vermögen mich auch die von Meller aufgeführten stilistischen Beweisgründe nicht umzustimmen. In der Einfachheit seiner grundsätzlichen Anschauung liegt allerdings ein verlockender Ideengang: Peter Vischer der Alte, so könnten wir kurz resümieren, ist in der gemeinsamen Arbeitsstätte der Gotiker vom alten Schlage. Was Renaissanceform aufweist, ist das Werk der Söhne. Aber wird sich ein so apodiktisches Urteil halten lassen? Es steht doch nichts der Annahme im Wege, daß auch ein „gotisch" denkender Meister sich gelegentlich einmal eines der neuen Kunst entlehnten Motivs bedient habe, und zugegeben auch, daß auf der Seite des Vaters die mittelalterliche, auf der der Söhne die Renaissancegesinnung überwogen hat: wo kommt es vor, daß zwei einander zeitlich und beruflich so nahestehende Generationen, wie hier die des Alten und die der Jungen durch eine so glatte Schnittfläche voneinander getrennt wären? Die Erfahrung lehrt, wie sich in solchen Fällen die Ausgänge der einen und die Anfänge der andern in unzähligen Verwachsungen ineinander schieben, in einer Art von Verzahnung, die sich überhaupt nicht mehr ganz auseinandernehmen läßt. Oder aber, will man trotzdem an der strikten Trennung festhalten, so kommt man in die Zwangslage, Dinge für gotisch erklären zu müssen, die es nicht sind und umgekehrt. Und so auch hier. Beispielsweise wird S. 82 ff. die Grabplatte des Lubranski in Posen zwar ganz mit Recht dem älteren Meister vindiziert; warum aber werden zwei nackte Wappenhalter, die oben über der Porträtfigur im Maßwerk angebracht sind, als spätgotisch bezeichnet, obwohl zum mindesten der eine von den beiden einen vollwertigen antikisierenden Typus darstellt (Abb. 41), dessen sich auch ein Antonio Pollaiuolo nicht zu schämen gehabt hätte. Es erhellt, zu welch unmöglichen Kombinationen man auf die vorgeschlagene Weise kommt.

Nun ist aber klar, daß, wenn man sich einmal von dem Prinzip der Scheidung lossagt, wie sie Meller zwischen Vater und Söhnen aufgerichtet hat, auch der ganze kunstvolle Apparat ins Wanken gerät, in dessen einzelne Bestandteile er das Gesamtwerk der Vischerhütte in der Weise eingeordnet hat, daß nicht nur dem Vater, sondern auch jedem einzelnen der Söhne sein angemessenes Los zufällt. Manches von den so gewonnenen Zuteilungen wird man sicher gutheißen können, anderes aber als unbewiesen ablehnen müssen. Es ist unmöglich, hier ins einzelne zu gehen. Nur ein Gegenstand, in welchem alle die angesponnenen Fäden zusammenlaufen, kann auch an dieser Stelle nicht ganz unberührt bleiben, das Sebaldusgrab.

Das Sebaldusgrab ist eine von den wenigen weltbekannten Schöpfungen der Kunst, in deren ästhetischer Wertschätzung alle Stimmen zu allen Zeiten einig gewesen sind. Das mag uns trösten über die Unstimmigkeit der Gelehrten, die hinsichtlich der geistigen Urheberschaft an dem Werk besteht, genauer, hinsichtlich der Frage, was daran von dem Vater, was von den Söhnen herrührt. Meller neigt auch hier, wie schon angedeutet, zu einer sehr radikalen Urteilfällung. Vom Jahre 1514 an läßt er den Vater Vischer ganz von der Arbeit zurücktreten, und auch von dem, was bis dahin im Guß vollendet war wird ihm nur wenig gelassen. Nur die acht Stützen des Baldachins und die an ihnen angebrachten Apostelstatuetten, dazu unten der hl. Sebaldus und das bekannte Selbstporträt, sollen sein persönlicher Beitrag sein, die übrigen Stücke aber ausnahmslos von den Söhnen herrühren, unter denen sich namentlich die beiden ältesten, Hermann und Peter, in den Ruhm der Fertigstellung zu teilen hätten.

Daß die Söhne mitgearbeitet haben, ist durch einwandfreie Zeugnisse beglaubigt, umstritten war aber von jeher die Ausdehnung des Einflusses, der ihnen an dem gemeinsamen Werke von dem Vater eingeräumt gewesen ist. Ich habe selbst vor Jahren einmal den Versuch gemacht, durch das Gestrüpp von Überlieferung und Stilkritik, von dem diese Frage überwuchert ist, einen Weg zu finden, und ich glaube heute noch, daß man an Hand der gegebenen objektiven Merkmale nicht viel weiter kom-

men kann, als ich damals getan. Es unterliegt für mich keinem Zweifel, daß die einzeln gegossenen Figuren der Klugheit und der Mäßigung an den Langseiten des Sockels und weiter oben die vier Leuchterweibchen an den Ecken des Denkmals sich durch die Anmut der Erfindung wie durch die Feinheit ihrer technischen Ausführung von den übrigen Gußteilen wesentlich unterscheiden. Die Kopftypen, die sie zeigen, mit dem rundlichen Gesichtsoval und den venezianischen Ringellöckchen, die von den Schläfen herunterhängen, deuten auf den jüngeren Peter Vischer hin, dessen Hand wohl auch nicht mit Unrecht in dem klassischen Reliefstiel der vier Seitenbilder mit den Szenen aus dem Leben des hl. Sebald erkannt wird. Alles weitere ist Sache der Vermutung. Die künstlerische Potenz, die sich in den zwölf Aposteln auswirkt, ist im allgemeinen immer, und so auch von Meller, in dem Sinne gedeutet worden, daß sich in ihr der Geist des alten Vischer offenbart, und das mit Recht. Im übrigen aber läßt sich aus der abschließenden Inschrift von 1519 wie aus der einfachen Logik der Tatsachen nur der Schluß ziehen, daß bei dem Alten auch die verantwortliche Leitung des Ganzen gelegen hat, wenngleich er sich den selbständigen Einfällen der Jugend, insonderheit der beiden ältesten Söhne, keineswegs verschlossen hat. Daß ihm diese maßgebende Stellung gebührt, ist denn auch gerade von den kompetentesten Beurteilern nie geleugnet worden. Bode und Dehio stimmen darin überein. Meinerseits möchte ich im Anschluß an den letztern namentlich auch das betonen, daß für ein so unerhörtes technisches Wagnis, wie es der Guß der beiden Sockelhälften je in einem Stück darstellt, die endgültige Anfertigung des Modells doch ganz gewiß nur in der Hand des erfahrensten Mitarbeiters, eben der des Vaters, gelegen haben kann. Aus stilistischen Gründen gehe ich sogar über Dehio hinaus, indem ich Feulner, dem letzten Bearbeiter des Gegenstandes vor Meller, recht gebe, wenn er in einer nicht unbeträchtlichen Zahl der mythologischen Figuren am Sockel ganz unmittelbar das urwüchsige Temperament des alten Vischer als das vorwaltende Element hindurchfühlt. Nebenbei: das Modell ist ein Wachs- und nicht ein Ton- oder Holzmodell, wie es der Verfasser für möglich zu halten scheint, gewesen. Ich darf mich dafür auf das Urteil des berufensten Kenners der alten Werkstattverfahren, des Erzgießereibesitzers Professor Lenz in Nürnberg berufen, der bei der letzten Reinigung des Denkmals jeden einzelnen Teil selbst in Händen gehabt und eingehend geprüft hat.

Sehr willkommen heiße ich den Hinweis des Verfassers auf die kirchliche dekorative Großplastik des Mittelalters, wenn es gilt, sich die geistigen Quellen zu vergegenwärtigen, aus denen die Einbildungskraft des Altmeisters für die Gestaltung der Apostelstatuetten Nahrung gezogen haben könnte. Ich möchte aus eigener früherer Beobachtung hinzufügen, daß wir gar nicht weit zu gehen brauchen, um diesen Vorbildern zu begegnen. In der Sebalduskirche selbst enthalten die sehr ansehnlichen spätgotischen Standbilder von Aposteln und anderen Heiligen, die an den Pfeilern des Langhauses im Innern verteilt sind, eine Menge schlagender Analogien zu den „Zwölfboten" am Sebaldusgrab, vor allem in der Gewandbehandlung. Daß nebenher italienische Anregungen völlig ausgeschlossen sein sollten, wie Meller annimmt, glaube ich freilich nicht. Die ältere Kritik hat in der Beziehung wiederholt ihr Augenmerk insbesondere auf den hl. Bartholomäus gerichtet, von dem die Überlieferung außerdem auch wissen will, daß er von Hermann Vischer sei. Ich lasse es dahingestellt, wieviel daran Wahres sein mag oder nicht, möchte jedoch nicht unterlassen, auf ein Vergleichsobjekt hinzuweisen, das einen gewissen italienischen Einschlag hier in der Tat zu bestätigen scheint. Das Kaiser Friedrich-Museum besitzt eine in Venedig gekaufte versilberte Bronzestatuette eines hl. Petrus aus dem späten 15. Jahrhundert. Sie ist abgebildet in der Beschreibung der Bildwerke der Christlichen Epoche von 1888 (S. 155), erwähnt auch in der zweiten Auflage dieses Katalogs von 1914 in der von J. Goldschmidt bearbeiteten Abteilung der italienischen Bronzen (Nr. 97). Diese Statuette zeigt in der leicht geschwungenen Bewegung des frei vortretenden rechten Armes dasselbe klassizistisch anmutende Motiv wie jene Gestalt des Bartholomäus, dem nur statt des Schlüssels das ihm zukommende Attribut des Messers in die Hand gegeben ist. Auf weitere Beziehungen der Berliner Figur zum Zeno-Altar von A. Lombardi und Paolo Savin in S. Marco macht Goldschmidt a. a. O. aufmerksam. Man sieht daran zum mindesten, wie sich an dieser Stelle deutlich nachweisbare Fäden nach dem oberitalienischen Kunstkreise hinüberspinnen.

Für die der italienischen Frührenaissance entlehnten Architektur- und Ornamentformen hat Meller zwei der wichtigsten Fundgruben, Venedig und Padua, zutreffend hervorgehoben. Neben diesen beiden hätte wohl auch Como Erwähnung verdient, wo der Außenschmuck des Domes, sowohl die sogenannte Porta della Rana, als auch die Denkmäler der Brüder Plinius beinahe allein schon ausreichen würden, zu zeigen, wo die Vischer, in diesem Falle wohl am ehesten Peter der Jüngere, ihren Geschmack gebildet haben.

Der struktive Grundgedanke des Sebaldusgrabes ist in der vorliegenden Bearbeitung nicht eingehender verfolgt worden. Der Verfasser erwähnt nur kurz den von Stierling gegebenen Hinweis auf die Avignonensischen Papstgräber, den auch Dehio aufgenommen hat. Daneben dürfte, was bisher noch

von keiner Seite Beachtung gefunden hat, ein französisch-gotischer Typus von Heiligengräbern zum Vergleich in Betracht kommen: niedrige, am Boden stehende Kapelle, in Stein ausgeführt mit durchbrochenen Seitenwänden, innen die liegende Grabfigur des Heiligen. Das schönste mir bekannt gewordene Beispiel dieser Art ist das Grab des hl. Stephanus in Aubazine (Corrèze) aus dem 13. Jhdt. (Abguß im Trocadero-Museum). Eine Zwischenform zwischen diesem französischen Typus und dem Werk Peter Vischers, die mir vor Jahren in Belgien begegnet ist, hat bereits durch Stierlings Vermittelung Eingang in die Literatur gefunden, das Messinggrab des hl. Romualdus in einer von 1500 datierten Bilderfolge aus dem Leben dieses Heiligen, die sich im Dom von Mecheln befindet.

Erwähnen darf ich ferner in diesem Zusammenhang ein allerdings noch weit mehr entlegenes Denkmal, das sich in der Kirche von S. Vicente in Avila, einem in Altkastilien gelegenen Städtchen, befindet, ein Grab des hl. Vincentius. Es ist unter allen Heiligengräbern, die mir vor Augen gekommen sind, das einzige, das den Gedanken des Sebaldusgrabes in grundsätzlicher Übereinstimmung aller Teile wiederholt: ein spätgotischer, hier in Stein ausgeführter und von vier Säulen getragener Baldachin erhebt sich schützend über dem gleichfalls in Stein gehauenen älteren Reliquiensarkophage ((13. Jhd.), an dessen Wänden sich Reliefdarstellungen aus dem Leben des Heiligen befinden. Ich denke in diesem Falle selbstverständlich nicht an irgendeine Berührung mit der Nürnberger Werkstätte. Als der im Geiste nächstverwandten Schöpfung dürfte aber doch diesem Werke zu entnehmen sein, wie nahe die kompositionelle Idee des Sebaldusgrabes lag, nachdem einmal die Grundform des mittelalterlichen Baldachingrabes feststand, die übrigens weit verbreiteter ist, als in der Regel angenommen wird, und sich, auch in der Form des Königs- oder Bischofsgrabes, keineswegs nur auf Frankreich beschränkt. Weitere Beispiele finden sich u. a. — in demselben hochgotischen Stil — ebenso in Spanien (Santas Creus) und in England (Oxford, Crist Church).

Wie gesagt, verbietet es der Raum, diese Betrachtungen fortzusetzen. Nur einige wenige kritische Anmerkungen mögen mir am Schlusse erlaubt sein, mit denen ich allein die Sache im Auge habe, ohne daß ich den unbestreitbaren Verdiensten der in Rede stehenden Veröffentlichung irgendwie zu nahe treten möchte.

Seite 57 wird der Holzschnitt eines hl. Sebaldus reproduziert, der in Basel 1494 oder 1495 als Einblattdruck erschienen ist. Nach Meller hätte Peter Vischer die Vorzeichnung dazu geliefert und der Formschnitt wäre in Nürnberg erfolgt. Für mich unterliegt es dagegen keinem Zweifel, daß die Erfindung dem Meister des Hausbuches oder einem seiner Schüler gehört. Ich glaube, die Nennung dieses Namens allein dürfte genügen, um jedem, der sich mit der Kunst des genannten Meisters einigermaßen vertraut gemacht hat, diese Zuschreibung ohne weiteres plausibel erscheinen zu lassen. Und hätte wohl auch in Basel, einem der Vororte des damaligen deutschen Buchgewerbes, ein Verleger seine Rechnung darin finden können, wenn er für so ein bescheidenes Blatt zwei Nürnbergische Künstler auf einmal, einen Zeichner und einen Holzschneider, in Bewegung setzte?

S. 72 und wiederholt S. 202 wird das Schwert, das zwei sächsischen Kurfürsten in die Hand gegeben ist, als „Richtschwert“ bezeichnet. Wir werden doch wohl besser „Kurschwert“ sagen. Es ist das Abzeichen des Erzamtes, das dem Kurfürsten von Sachsen als Marschalk des Reiches zukam, und dessen Andenken sich bis in die bekannte Porzellanmarke hinein erhalten hat.

S. 134 ist in dem Krakauer Grabmal des Kardinals Friedrich Jagello der Dürersche Charakter in der Zeichnung der Deckplatte zutreffend festgestellt. Ist dem Verfasser nicht bekannt geworden, daß an zwei Stellen dieser Platte Dürer geradezu kopiert worden ist? Es handelt sich in diesem Falle um die beiden klein gezeichneten Begleitfiguren, die in den seitlichen Teilen der Umrahmung rechts und links Platz gefunden haben, die Heiligen Albertus und Stanislas, die einem bekannten Holzschnitt Albrecht Dürers (B 118) entnommen sind, wo sie die Heiligen Nikolas und Erasmus vorstellen. Nur die Attribute sind entsprechend geändert. Nach Simons Vorgang ist von Meller nicht mit Unrecht an demselben Denkmal auf Dürers Formensprache auch in dem schönen Flachrelief hingewiesen, das die Vorderseite ziert: der Kardinal vor der Jungfrau Maria knieend, begleitet von dem hl. Stanislas und dem von diesem nach der Legende zum Leben erweckten Leichnam, in der Ausführung nach des Verfassers Annahme die Arbeit Hermann Vischers. Der feine Geschmack in der Linienführung erhebt dieses Relief jedenfalls zu einem der edelsten Erzeugnisse der Werkstätte. Selbst in der undankbaren Aufgabe der Darstellung des halbverwesten Leichnams, den der hl. Stanislas an der Hand führt, ist diese ausnehmende Dezenz der Auffassung zu konstatieren. Um wieviel gewöhnlicher erscheint doch daneben der Erzguß des am Boden liegenden Gerippes an dem Grabmal des Utrechter Bischofs Friedrich aus dem markgräflichen badischen Hause in der Pfarrkirche von Baden-Baden! Aber an diesem Denkmal halte ich überhaupt die Provenienz aus der Nürnberger Gußhütte, die Meller übereinstimmend mit Daun annimmt,

für nur schwach gesichert. Für mich könnte der dekorativ nicht unwirksame, aber doch recht grob ausgeführte Guß ebensogut aus den Niederlanden stammen.

Gegenständlich erregt jedoch in diesem Zusammenhang noch ein drittes, allerdings nur noch aus alten Beschreibungen bekanntes Bronzeepitaph Interesse, das der bekannte Frankfurter Schöffe Jakob Heller, der Besteller von Dürers Himmelfahrt Mariae, sehr wahrscheinlich für sich und seine Ehefrau in der Vischerwerkstätte hatte machen lassen und das als Wappenhalter ein „Totenbild" aufwies. Näheres über dieses durch die Achtlosigkeit einer späteren Zeit zu Grunde gegangene Denkmal findet man in meiner Veröffentlichung der Kunstschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt am Main.

Seite 139 ist von der Grabplatte des Hoch- und Deutschmeisters Friedrich von Sachsen im Dom zu Meißen die Rede. Es wird dabei wie von einer feststehenden Tatsache gesprochen, daß deren Vorzeichnung von Lucas Cranach herrühre. In Gurlitts Denkmälerwerk (1917) ist dieser Name allerdings als der des Zeichners genannt, aber doch nur vermutungsweise. Oder sollte hier eine Verwechslung mit dem Denkmal des Kurfürsten Friedrich in der Wittenberger Schloßkirche vorliegen, bei der in der Tat eine Cranachsche Visierung laut urkundlichen Nachweises vorgelegen zu haben scheint? Mir würde angesichts der Meißener Platte Dürers Name als der des Zeichners näherliegen, der doch auch allgemein mit den beiden benachbarten Platten der Herzoginnen Amalie und Sidonie in Verbindung gebracht wird.

Nicht unterlassen kann ich in demselben Zusammenhang, an die bereits von Döbner betonte Tatsache zu erinnern, daß es sich hier wie bei der Mehrzahl der in einfacher Konturzeichnung hergestellten Vischerschen Gußplatten, nicht wie es bei Meller durchgängig heißt um „gravierte" Platten handelt. Vielmehr ist die vertiefte Zeichnung im Wege des Gusses hergestellt. Wir müssen uns vorstellen, daß die Lehmform wie bei vielen in Relief ausgeführten Platten von einem Holzmodel genommen ist, in den die Zeichnung bereits eingeschnitten war. So allein lassen sich die gleichmäßig weich verlaufenden Ränder erklären, welche die Furchen der Linien auf den Platten bilden. Nur die endgültige Angabe von Jahr und Tag des Ablebens ließ man in diesen wie in anderen verwandten Fällen von einem in solcher Hantierung erfahrenen Arbeiter — einem „Goldschmied oder Büchsenmeister", wie es in Jakob Hellers Testament heißt — in die fertige Platte „stechen".

Großen Dank verdient es, daß uns S. 158 ff. ausgiebige photographische Aufnahmen von den in Frankreich wiederentdeckten Bruchstücken des Nürnberger Rathausgitters mitgeteilt werden, und zugleich wahrscheinlich gemacht wird, daß wir als den ersten Erfinder des figürlichen Reliefschmucks daran Hermann Vischer anzusehen haben. Es ist im Anschluß der Erwähnung wert, daß kleinere Fragmente des Ganzen sich auch schon früher da und dort herumgetrieben haben. Auf diese Weise ist vor Jahren das Städelsche Kunstinstitut in den Besitz des Köpfchens einer männlichen Figur gelangt, das nach dem Abbruch unter der Hand, und zwar in Nürnberg selbst, einen Liebhaber gefunden hatte. Der glückliche Besitzer hatte es lange Zeit als Stockknopf getragen, dann aber vorgezogen, es in den Handel zu geben.

Hans Vischers Bogenschütze gibt dem Verfasser S. 208 zu der Bemerkung Anlaß, daß er im Motiv vielleicht nach dem Apoll von Belvedere orientiert sei. Das ist doch wohl nicht so ganz wörtlich zu nehmen. Gewiß ist nur, was bei Meller keine Erwähnung findet, daß zwischen dem Schützen und dem Kupferstich des bogenschießenden Apollo von Jacopo de Barbari (K. 14) vollkommene Übereinstimmung besteht, und wahrscheinlich, daß Meister Jakobus den Apoll, damals die neueste Sensation des vatikanischen Antikengartens, vor Augen hatte, als er seinen Stich entwarf, wobei er aber das charakteristische Schrittmotiv der Statue sinnlos im Gegensinn verwandte. So ist ein Bogenschütze entstanden, der in einer ganz unmöglichen Gleichgewichtsverteilung die Last des Körpers nach vorne trägt, anstatt sie zurückzuhalten und rührend beinahe wirkt die naive Gutgläubigkeit des deutschen Künstlers, der die Pose des italienischen Manieristen tale quale übernimmt, obschon er in unbewußter Überlegenheit die schwächliche Gestalt seiner Vorlage in ein Urbild jugendlicher Spannkraft zu verwandeln weiß.

Über eine Anzahl von Bronzegüssen, die bald von dem einen, bald von dem andern der älteren Forscher für die Vischerwerkstätte in Anspruch genommen worden sind, hat sich der Verfasser nicht ausgesprochen. Wir entnehmen daraus wohl richtig, daß er diese nicht als authentisch anerkennt. Jedoch wäre man, nachdem diese Stücke einmal bekannt geworden sind, dankbar gewesen, die Gründe zu erfahren, aus denen sie ausgeschieden worden sind. Ich denke beispielsweise an die sehr gute Wappentafel in der Heideckerkapelle der Klosterkirche von Heilsbronn in Franken, auf die bereits Döbner aufmerksam gemacht hat, auch in Aschaffenburg, Baden-Baden, Meißen, Konstanz und Umgebung u. a. O. wäre wohl eine Nachlese nicht ohne Aussicht auf Erfolg zu halten, von öffentlichen Sammlungen abgesehen, unter denen das Germanische Museum und das Kaiser Friedrich-Museum eine Reihe von Kleinbronzen aufweisen, die gewiß einer erneuten Prüfung wert sind. Ein besonderes Kapitel würden aber die Nürnberger Begräbnisplätze bilden, sowohl der Johannis- als der Rochuskirchhof, wo schon vor Jahren

Bösch auf das Vorhandensein einer größeren Anzahl von Gußplatten Vischerschen Stiles hinwies. Mit der Durchforschung dieser Plätze müßte freilich eine ausführliche Bearbeitung des gesamten Nürnberger Erzgusses Hand in Hand gehen, an der es, wie mir Geheimrat Hampe freundlich mitteilt, zur Zeit noch durchaus fehlt.

Ich komme damit auf ein letztes Anliegen noch weit größeren Umfanges, dessen Erfüllung allerdings unter den heutigen Verhältnissen wohl in weiter Ferne liegt. Ich glaube nämlich, daß wir in der Kenntnis des Lebenswerks, das Peter Vischer und seine Söhne hinterlassen haben, überhaupt erst dann zu einem abschließenden Ergebnis kommen werden, wenn sich jemand einmal der Mühe unterzieht, ein Inventar aller künstlerisch beachtenswerten deutschen Erzgüsse der Gotik und der Renaissance aufzustellen. Was zu erreichen ist, indem man von dem festen Bestande der bekannten und gesicherten Werke jener Meister ausgeht, scheint, wie auch aus Mellers Arbeit hervorgeht, zu einem gewissen Abschluß gelangt zu sein. Es käme jetzt darauf an, von der Peripherie nach innen zurückschreitend das Netz auszuwerfen, und so auf die Grenzlinien zu kommen, innerhalb deren die Gesamtleistung der Vischerfamilie beschlossen liegt. Erst dann würde es gelingen, die jetzt noch ungelösten Rätsel und Restfragen ihrer Tätigkeit in wirklich erschöpfender Weise aufzuhellen.

Weizsäcker

Rudolf Berliner, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 1926. 450 Tafeln in Lichtdruck und ein Textband. 4°.

„Was zum Gebrauche des Tages bestimmt ist, unterliegt dem Verbrauche." Das gilt von den Vorlagen nicht mehr als von den Werken, die sie wiedergeben. So mochte es an der Zeit gewesen sein, daß Rudolf Berliner ein neues vorlegte. Keine nennenswerte Sammlung zwischen Berlin und Rom, London und Wien ist bei der Materialbeschaffung dazu unbenutzt geblieben. Wenn sie überall so gründlich erfolgte wie an dem zuletzt genannten Orte, wo der Referent ihr Zeuge war, kann Wesentliches nicht übersehen worden sein. Des Verfassers Absicht ging dahin, seine Leser verfolgen zu lassen, „zu welchen Lösungen die immer gleiche Aufgabe, Muster für die Dekorierung viereckiger Flächen zu finden, geführt hat". Dazu reichen die 450 guten Lichtdrucktafeln des Werkes, die Vorlagen von den Anfängen des Kupferstiches bis zum Beginn der historischen Stile umfassen, aus. Ein Katalog voll selbständiger Arbeit, der kurz die Lebensdaten der einzelnen Künstler, ihre Literatur und möglichst genaue zeitliche Ansetzungen ihrer Werke gibt, begleitet die Sammlung. Als Schlüssel zum Ganzen dient das 60 Seiten umfassende Begleitwort, das, obschon es nur das abbildlich gegebene Kunstgut berücksichtigt, einer Ornamentgeschichte näher kommt, als der zurückhaltende Verfasser es wahr haben will. Nach kurzer Erörterung des scheinbar unvermittelten Erwachsens der gedruckten Vorlage aus den Zeichnungsbüchern wird das Gebiet abgesteckt, auf das die Vorlagen wirken wollen. Es ist die Universitas artium, wie der Verfasser sagt. Daran schließt er eine Untersuchung, wie sich die Personen, deren Namen auf den Vorlagen erscheinen, in ihre Herstellung als erfindende, als vervielfältigende Künstler und als Verleger teilen. Daß der Holzschnitt nahezu allein bei Vorlagen für die Textilkunst verwendet wurde, wird damit begründet, daß nur in diesem Zweige die Reichlichkeit des Absatzes, die der Holzschnitt voraussetzen muß, gewährleistet war. Die in diesen Einzelzügen aufgezeigte Durchleuchtung des Themas von allen möglichen Gesichtspunkten aus erscheint als ein besonderer Vorzug der Ausführungen Berliners. Er weist darauf hin, wie die von den Goldschmieden eingeleitete Herstellung der Vorlageblätter nach 1500 Sache der Maler, fünfzig Jahre darauf der Architekten wird, um nach abermaligem Durchlaufen dieses Zirkels im 19. Jahrhundert an die Berufsklasse der Musterzeichner überzugehen. Landschaftlich hat im 16. und 17. Jahrhundert Italien die Vorhand, Frankreich im 18. Die Deutschen und die Niederländer will der Verfasser auf die Rolle der Vorläufer beschränken, da die Entstehung des Ornamentstiches im 15. Jahrhundert, formengeschichtlich angesehen, ein Geschenk des Zufalls gewesen sei: „sie war nicht durch innere Notwendigkeit begründet, da nicht das Leben und Sterben von etwas Neuem von ihr abhing." Da scheint mir der Verfasser über der an und für sich sehr klug gewählten Beschränkung auf die „Vorlage" die Perspektive zu verlieren. Es geht doch nicht an, die Zufälligkeit — wenn mit diesem Worte schon gearbeitet werden muß —, daß das Vorlageblatt als spätestes Dokument eines ungeheuren Kraftaufwandes in die Erscheinung tritt, dessen frühe, von demselben Volkstum geschaffenen Denkmale, als in Zeichenbüchern zum spärlichen Ausdruck kommend, außerhalb des Gebietes des „Vorlageblattes" fallen, den Deutschen zu Lasten ihrer künstlerischen Geltung zu setzen. Sie war ihnen um so mehr voll zu gönnen, als das Jahrhundert das

einzige ist, in dem auch der hochdeutsche Künstler in der Vorlage sich führend betätigen durfte. Denn schon im 16. Jahrhundert liegt, wie der Verfasser fortfährt, das Beste an der Arabeske, wie sie die deutschen Kleinmeister pflegen, in der technischen Behandlung beschlossen. Die Ausbildung des Rollwerks ist dann das Verdienst der Niederländer. Folgt der Hinweis auf die Bedeutung, die dem Verleger für die Entwicklung der Vorlage zukommt. Dann wendet sich der Verfasser ihrer inneren Geschichte zu. Arabeske, Maureske, das Flechtwerk, die Groteske, die Kartusche werden abgehandelt als die Gattungen, „innerhalb derer oder durch deren Kombinationen sich die Entwicklung der Ornamentvorlagen abgespielt hat". Dieser Entwicklung an Berliners Hand nachzugehen, gewährt reiche Anregung und auch Leuten, die dem Gebiete nicht ganz fremd gegenüberstehen, vielfache Belehrung. Diese in all den Fällen kunstwissenschaftlicher Arbeit, die nach Orientierung in der schwierigen Materie rufen, rasch zu vermitteln, dienen ein Künstler- und ein Verlegerverzeichnis. Das sachliche vermisse ich; es ließe sich auch durch ein eingehendes Inhaltsverzeichnis ersetzen. Vielleicht holt es die zweite Auflage nach, die der schönen Arbeit zu wünschen ist.

Heinr. Röttinger

ANSCHAUUNGSFORMEN DES GESCHLOSSENEN RAUMES IN DER RUSSISCHEN MALEREI DES XVI. JAHRHUNDERTS

VON

PROFESSOR A. I. NEKRASSOV (Moskau)

Mit 14 Abbildungen

Die russische Malerei des XVI. Jahrhunderts, die vormals, besonders zu Buslajevs Zeiten, großes Aufsehen erregte, wich, in der russischen Wissenschaft, dem wachsenden Interesse für die Ikonen und Fresken Novgorods des XIV. und XV. Jahrhunderts.

Erst in unserer Zeit beginnt man sich abermals der künstlerischen Kultur der letzten Periode der altrussischen Kunst zuzuwenden, hauptsächlich zur Erforschung ihrer Urquellen und zur Erklärung der Originalität der neu-russischen Kunst, die sich die Sprache der europäischen Kunstformen und die Gesamtheit der europäischen Kunstprobleme zu eigen gemacht hat. Unter den letzteren ist das Problem des Raumes unbestreitbar das wichtigste.

Doch gedenken wir nicht, im vorliegenden Aufsatze von dem Ende und den Zusammenhängen der alt-russischen Kunst und derjenigen der neuen Periode, zu reden.

Uns interessiert mehr der erwähnte Zeitraum im XVI. Jahrhundert, der bis heute noch nicht seine vormalige Popularität zurückgewonnen hat.

Uns streng in den Grenzen unseres speziellen Themas haltend, das sich engstens auf den formalen künstlerischen Ausdruck — und zwar nur inbetreff des Raumproblems — bezieht, und ohne die Absicht zu haben, eine allgemeine Charakteristik der Entwicklung der russischen Malerei des XVI. Jahrhunderts — insbesondere der Zeit Iwans des Grausamen und dessen nächster Nachfolger bis zur Revolution des XVII. Jahrhunderts — zu geben, müssen wir doch gewisse Tatsachen erwähnen, die, wie im allgemeinen, so auch für unsere Arbeit insbesondere, von grundlegender Bedeutung sind.

Gerade zu dieser Zeit hat die russische Malerei den narrativen Charakter erworben, der komplizierter, öfters figurenreicher Bildgestaltungen bedarf, zu welchem Zwecke eine gewisse, eigentümlich angeordnete Räumlichkeit notwendig ist. Vielleicht liegen eben darin die eigentlichen Gründe dafür, daß sich die Linie zum Nachteil des Kolorits und der Form entwickelt — möglich aber wäre es auch, daß diese künstlerische Gestaltungsweise selbst den Anlaß zur Entwicklung des narrativen Stils gegeben habe. — Ist es doch zweifellos, daß die Einwirkung des Abendlandes, besonders das

Eindringen des deutschen Holzschnittes, zuerst in Novgorod und später auch in Moskau, und die Entstehung unseres eigenen Kupferstiches, zugleich mit der Buchdruckerei, einen gewissen Einfluß auf die Entfaltung des Stils ausüben mußten.

Charakteristisch ist es, daß in der russischen Malerei des XVI. Jahrhunderts die Miniaturen eine so hervorragende Stelle wie nie vorher einnehmen, namentlich die Miniaturen der „monumentalen“ Inschriften, welche eine starke Tendenz zu einem, teilweise auch tatsächlich verwirklichten Übergang in Fresken zeigen, von denen die genannte Periode uns leider sehr wenig hinterlassen hat.

Dazu muß noch bemerkt werden, die Novgoroder Malerschule der 30er und 40er Jahre, des Zeitalters des Makarios, anscheinend mehr mit dem Abendlande in Berührung kam, als die Malerei der 60er und 70er Jahre, d. h. der Blütezeit der Malerschule Iwans des Grausamen. Das Ende des Jahrhunderts aber wurde während der Regierung Godunov's durch erneute Versuche einer Annäherung an das Abendland und durch neue künstlerische Bestrebungen bestimmt. Zu unserer Aufgabe übergehend, besonders zur Untersuchung der Erscheinungsform des geschlossenen Raumes in der angegebenen Periode, müssen wir uns, um die Tatsachen auf das genaueste festzustellen, die schon lange (und nicht allein von uns) sozusagen paläographisch beobachtet worden sind, zu den Denkmälern des XV. und des XVII. Jahrhunderts wenden, und auch eine einleitende Erklärung der Begriffe innerhalb der Grenzen und Bedingungen des zu untersuchenden Materials geben, das umfangreich genug ist. Es ist natürlich, daß wir uns bei der Auswahl der Beispiele nur mit einigen wenigen näher befassen können und daß ihre Zahl bedeutend vermehrt werden könnte.

Den geschlossenen Raum sondern wir von dem freien unbegrenzten Raume ab, vorzugsweise als eine Beschränkung desselben. Daraus entspringt unsere zwiefältige Auffassung des geschlossenen Raumes. Den geschlossenen Raum begreifen wir in seiner Einschränkung, als Behälter von Dingen, worin keines sich verliert, vielmehr plastisch hervortritt, während der freie Raum die Dinge in sich absorbiert: darin besteht das wesentliche der Landschaften. Der geschlossene Raum trägt einen ausgeprägt plastischen Sinn in sich, indem er als Offenbarung eines bestimmten körperlichen Gebildes dient. Charakteristisch ist es, daß in der italienischen Renaissance die plastische Auffassung, der Malerei vor allem, mit der Ausbildung des geschlossenen Raumes in Beziehung gesetzt wurde.

In der nordischen Renaissance legten die Meister der Malerei öfters die Betonung eben auf den freien Raum, wodurch nicht das Plastische, sondern das Malerische im Bilde hervorgehoben wurde. Gleichwohl ist der geschlossene Raum nicht allein Behälter von Dingen — ihr raumkörperlicher Schauplatz, — sondern auch ein Abschnitt des freien Raums, der sich irgendwo hinter den Dingen befindet, eines Extérieur außerhalb dieses Intérieurs. Eben diese Anschauung und dieser Begriff des geschlossenen Raumes erklären die Vorliebe der nordeuropäischen Kunst für das Intérieur mit Betonung des freien Raumes. Durch vergitterte Fenster und Türen schauen die niederländischen Intérieurs in das Tageslicht Gottes hinaus, von dem sie Licht und Schatten leihen. Ja sogar, wenn die Hinweise auf die Umschließung des Raumes in einer Abgrenzung desselben von dem weiten, hinter dieser Umschließung oder Ab-

grenzung liegenden Raume fehlen, so vermögen wir doch schwer, von einem Intérieur als solchem zu reden.

Zum Beispiel: das Gebäude auf einem byzantinischen Mosaik, oder der „stufenartige Hügel" auf einer Novgoroder Ikone, könnten wohl im Hintergrunde eines Bildes aufgestellt werden, das wäre aber bloß ein Fond, der nichts zu der Auffassung des Raumes beitragen, ihn keineswegs umarten und ihn bestimmt nicht von jenem freien Raume absondern würde, der auch ohne diesen Fond an sich ringsum vorhanden bliebe.

Die Erklärung dieser Erscheinung liegt in einer Voraussetzung der Raumanschauung, bei welcher der Raum eine gewisse Indifferenz behält und tatsächlich ein Moment der Abstraktion darbietet.

In einem anderen Aufsatz über „die Verkürzung in der altrussischen Malerei" [1]) wurden schon die Begriffe des abstrakten und des konkreten Raumes behanndelt; wir haben festgestellt, daß der Mangel an Verkürzungen den Mangel an konkreter Maßbestimmtheit der Raumtiefe hervorruft; so daß sogar bei abgesonderten Plänen der Abstand zwischen solchen nicht konkret definiert werden kann, d. h. er bleibt für uns indifferent; der Raum ist nur als solcher, als etwas Abstraktes, aufzufassen.

Wir lösen hier nicht das Problem der Möglichkeit oder der tatsächlichen historischen Verwirklichung, der paarigen Verbindung dieser vier Modalitäten des künstlerischen Raumausdruckes (Unbegrenzheit, Begrenzung; abstrakte, konkrete Gestaltung); wir müssen nur feststellen, daß die Verbindungen des Grenzenlosen mit dem Abstrakten, oder des Begrenzten mit dem Konkreten, am einfachsten und am gewöhnlichsten ist, und zwar die erstere in der Gotik, die letztere in der Renaissance. Vielleicht charakterisiert sich das Barocke durch die Verbindung des Grenzenlosen mit dem Konkreten.

Wir setzen voraus, daß gerade in der russischen Malerei der Zeit Godunov's die Verbindung der Begrenzung mit dem Abstrakten realisiert wurde, wobei die Evolutionsetappen der Kunstformen, die es zu solcher Verbindung gebracht haben, gezeigt werden können.

Zum Vorteil der methodischen Untersuchung sowie der Darstellung halten wir es für möglich, die für unser Thema typischen Erscheinungen der Form ein wenig künstlich zu zerlegen und jedes Element des Formenausdrucks in geschichtlicher Perspektive zu prüfen. Indem wir zu diesem Zwecke von der Wiedergabe des geschlossenen Raumes in der abendländischen Malerei ausgehen, müssen wir zwei Momente der Absperrung eines Teils des freien Raumes feststellen: 1. durch den Hintergrund des Schauplatzes, d. h. die hintere Mittelkulisse, und 2. durch das Umkreisen des Schauplatzes, d. h. die Seitenkulissen.

Indem wir zum ersten Moment übergehen, bemerken wir sofort, daß, wie oben gesagt, das Problem der neutralen architektonischen oder der Landschafts-Hintergründe, oder einfach der eintönig gefärbten Flächen, uns nicht zu interessieren vermag; denn hier verwischen sich eher die Grenzen zwischen dem Schauplatze der Handlung und dem abstrakten freien Raume, als daß der erste im zweiten hervor-

[1]) Arbeiten d. Abteilung der Kunstwissenschaft des Instituts d. Archäol. u. Kunstw. Moskau 1926. H. I, S. 7—22.

gehoben würde. Doch begegnen wir auf byzantinisch-russischen Gemälden Raumdurchbrüchen im Hintergrunde des Schauplatzes, die die Bedeutung von Raumbeschränkungen gewinnen. Sie sind mit schwarzer Farbe bezeichnet. Betrachten wir daher die schwarzen Hintergründe auf Gemälden der uns interessierenden Epoche genauer.

Einen äußerst einfachen Fall der Anwendung des schwarzen Hintergrundes finden wir in den Zwischenräumen der Gebäude, den Fenstern und Türen, was zweifellos aus dem altertümlichen Illusionismus (vgl. die pompejanischen Malereien auf schwarzem Fond), aus der hellenistischen Erbschaft der byzantinischen Malerkunst, herstammt; d. h. aus jenen Beobachtungen der Wirklichkeit, die uns überzeugen, eine Vertiefung im geschlossenen Raume mache im hellen Sonnenlicht den Eindruck eines mehr oder weniger dunklen Fleckes.

Es ist auch unverkennbar, daß mit dem Untergange des Illusionismus solche Darstellung der schwarzen Raumvertiefungen verschwindet. Sie wird neutral schwarz, gleichviel in welchem Verhältnisse sie zu der Umgebung stehe und welche Proportion sie auch erreichen möge.

Als typische Musterbeispiele können wir zwei Miniaturen der bekannten „Wanderung des Johannes Theologos" nach der Abschrift XV. Jahrhunderts, von N. P. Lichačov [1]) und eine Miniatur aus den „Annalen Nikons mit Abbildungen" [2]) anführen.

Letztere Miniaturen sind von besonderem Interesse, da sie offenbar als neutraler Fond zugunsten größerer Deutlichkeit der darauf gezeichneten Figuren wirken. In der Tat, kann die schwarze Farbe, der schwarze Fleck, — als Verneinung der Farbe und des Lichts, als Finsternis, — nicht den Raum wiedergeben, ihn nicht offenbaren; im Gegenteil, der schwarze Fleck verbirgt diesen Raum; ist es ein Durchbruch, — so führt er gewiß sowohl in den Abgrund als auch in das Nichtsein. Das ist — ein Nichtvorhandensein von Dingen, ein Nichtsein, welches ein Ding nur zu zeigen vermag, so lange dieses noch vor ihm steht, wie vor seinem Gegensatz, vor seinem Fond.

Charakteristisch ist es, daß eine ähnliche Neutralisierung der Raumtiefe sich nicht nur in der vertikalen, sondern auch in der horizontalen Fläche des Gebäudes zeigt, wo von illusionistischem Standpunkte aus zu solchen Erscheinungen viel weniger Grund wäre, denn das Verdunkeln der Vertiefung müßte nur allmählich geschehen. Indessen kennen wir einen echt silhouettenhaften Fleck eines Durchbruches (siehe z. B. die Miniatur aus der „Wanderung des Johannes Theologos" der 50 60er Jahre XVI. Jahrhunderts [3]) aus der kaiserlichen Bibliothek). Die byzantinische Kunst kennt auch derartige Motive [4]).

Am bedeutendsten ist der Ausdruck der Vertiefung, das heißt des geschlossenen Raumes, mit Hilfe eines schwarzen Fleckes bei der Darstellung der Öffnung einer

---

[1]) Lichačov, Wanderung des Joh. Theologos. (Ausgabe der Gesellschaft des alten Schrifttums. CXXX, S.-Petersburg 1911, Abb. 8, 98.

[2]) „Moskau in der Vergangenheit und Gegenw." Taf. „In Orda".

[3]) Lichačov, O. c. Tafel XI.

[4]) Kachrije-Djami, Album. München, 1906, Tafel XXIII.

Höhle, wobei der schwarze Fleck nicht nur als Fond zu der darauf liegenden Figur dient, sondern noch, mit seiner, gleichsam geschnitzten Umrandung eine ornamentale Konfiguration bildet; man könnte sagen, daß letztere als Kompensation für die grelle Schärfe des schwarzen Fleckes dastehe, und ihn in der senkrechten Bildfläche mit der ganzen Komposition verbinde.

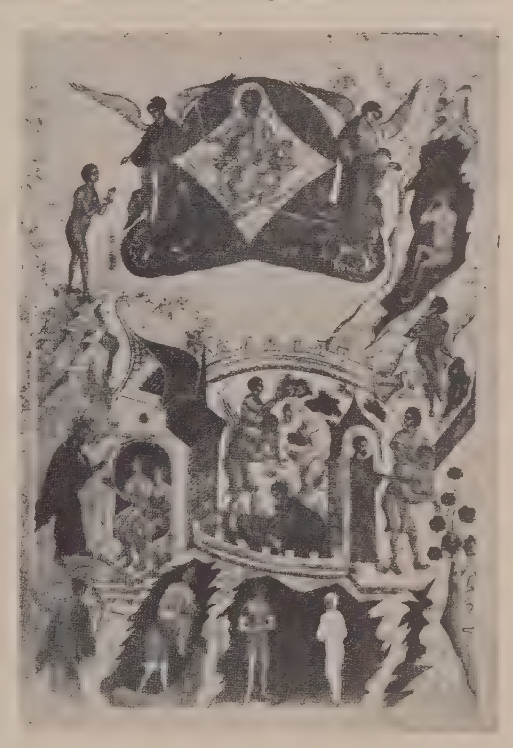


Abb. 1.

Indessen muß eben doch die Höhle, zum Unterschied von den Zwischenräumen der Gebäude, ihrem Sinne nach die Figuren des Bildes in sich fassen, sie verbergen; dies ist immer der Fall, ob wir mit dem Teufel in der Unterwelt, mit Johannes in der Höhle (siehe „Wanderung des Johannes Theologos", XV. Jahrhundert, Min. 97), mit seinem Schüler Prochoros (ibid. Min. 99), mit der Weihnachtskrippe, dem auferstandenen Lazarus, oder mit irgend anderen Szenen zu tun haben; wie z. B. auf der bemerkenswerten Novgoroder Ikone der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, die die Parabel des Lahmen und des Blinden (Sammlung Lichacov [1]) darstellt; Abb. 1. In allen diesen Fällen erscheinen die Figuren als Silhouetten im Vordergrunde des Durchbruches der Höhle, sogar wenn sie sich gänzlich, auch mit den Füßen, auf dem schwarzen Flecke befinden. Sieh z. B. die Mutter Gottes mit dem Kinde, in einer Höhle verborgen, unter den Mosaiken der Kachrije-Djami [2]).

Es ist nur unsere, von dem Gift der Luftperspektive berührte Erkenntnis, die in diesem Falle eine Perspektive wahrzunehmen vermag, deren sich der Künstler gewiß gar nicht bewußt gewesen, was alle Nebenumstände der ganzen Bildgestaltung bezeugen. Vgl. z. B. die Motive der oben erwähnten Ikone mit der Miniatur 98 der „Wanderung des Johannes Theologos" des XV. Jahrhunderts.

Allein, obgleich die Darstellung des geschlossenen Raumes im schwarzen Durchbruch oder Flecke mangelt, behält dieser doch in Bezug auf die Figur die Bedeutung

[1]) Lichačov, Mater. zur Gesch. der Ikonenmalerei. Band I, Abb. 1.

[2]) Kachrije-Djami, Tafel XXXVIII.

eines zweiten Planes, aber eines durchaus neutralen und abstrakten zweiten Planes. Das geschieht in den Fällen, wo die schwarze Vertiefung des Fensters oder der Tür ein Gitter bekommt, — ein Motiv, das aus Byzanz nach Rußland herüberkam. Besonders interessant sind jene Gitter, die in Bogentüren hängen, und zwar so, daß sie den Fußboden dabei nicht erreichen, wodurch sie etwas abzusondern scheinen, das vor ihnen liegt, von etwas anderem dahinter. (Man vergleiche z. B. die Miniaturen Nr. 71 und 292 aus dem „Leben Nyphonts", der 30er Jahre des XVI. Jahrhunderts, aus der Novgoroder Werkstätte des Makarios; Moskau, Historisches Museum) [1]) oder die Ikone der Verkündigung der Novgoroder Schule des XVI. Jahrhunderts [2]); „die Dreieinigkeit", Ikone des XVI. Jahrh., vermutlich Novgoroder Schule (Sammlung Morosovs [3]). Wir könnten noch eine Menge Beispiele anführen. Diese Voraussetzung eines Vorderplanes auf neutralem schwarzen Grunde könnte man als Erklärung, nicht allein unserer Auffassung, sondern auch des Gestaltungswillens des Malers, annehmen. Das beweisen zahlreiche Beispiele, wo die Figuren nicht nur auf dem schwarzen Grunde abgebildet, sondern auch, gleichzeitig in ihm verborgen sind, teilweise aber weit über seine Grenzen hervorragen, so daß wir in vollem Sinne des Wortes gleichzeitig diesseits und jenseits der neutralen schwarzen Fläche Figuren sehen. Irren wir nicht, so ist als altertümlichstes Beispiel auf russischem Boden folgende Abbildung bekannt: die Darstellung einer brennenden Kirche, aus der die Ikonen herausgetragen werden, aus Sylvesters Abschrift des „Lebens von Boris und Gljeb", XIV. Jahrh. [4]). Im oben erwähnten Manuskript „Wanderung des Johannes Theologos" des XV. Jahrh., heben wir die Miniaturen 24, 30, 33 hervor; aus dem „Leben Nyphonts" des XVI. Jahrh., Abb. 262, 328; aus der „Wanderung des Joh. Theologos" d. XVI. Jahrh., die Tafeln XXI, XXVI, XXVII, XXX, XXXV, XLI. In der illustrierten Annalensammlung der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. finden wir Abbildungen mit großen Menschengruppen, die auf der Grenze des äußeren freien und des inneren geschlossenen, als schwarzer Hintergrund dienenden Raumes aufgestellt worden sind; (z. B. in „Ostermans Annalist") [5]).

Die Herkunft aller dieser Motive und Varianten aus Byzanz ist ganz unzweifelhaft, aber im XVI. Jahrhundert gewinnen sie eine bedeutende Verbreitung und verraten dabei eine Tendenz zur Steigerung der Ausdehnung der schwarzen Fläche des Durchbruches, wie wir schon bei den oben angeführten Beispielen angedeutet haben.

---

[1]) „Leben des heil. Nyphont's". Ausg. des Histor. Museums. M. 1903.

[2]) Grabar, Russische Kunsnt, Band VI, S. 298.

[3]) Griscenko, Die russische Ikone. M. 1917, S. 74.

[4]) Lichačov, Mater. zur Gesch. der Ikonen-Malerei, B. II, Abb. 785.

[5]) Gurjanov, Legende der heil. Eudoxie, M. 1907, Taf. 9. Auf byzantin. Beispiele kann auch hingedeutet werden: siehe Kachrije-Djami, Taf. XLIX. Millet, Monuments de Mistra. Paris, 1910; Taf. 93, Abb. 3. — Aber in Byzanz erreichten in solchen Fällen die schwarzen Durchbrüche nicht die übliche Breite der russischen Kunstwerke der uns interessierenden Epoche. Besonders interessant sind in Byzanz die Menschenfiguren auf den schwarzen Flecken der Fenster; sieh z. B. in Mistra die Menschenfigur, die sich an das Fensterbrett lehnt (Millet, Monum. de Mistra, Taf. 116, Abb. 4). Dasselbe Motiv auf russischem Boden, im XVI. Jahrh., siehe im „Kosmas Indikoplov" der vormal. Skt.-P-ger Geistlichen Akademie (Lichačov, O. c. B. III, S. 820). Dasselbe auf der Ikone „Das Wunder des heil. Georgs" XVI. Jh. (Lichačov, O. c., B. I, Abb. 316.).

Für unsere weitere Betrachtung ist folgender Umstand bedeutsam: die früher üblichen schmalen Spalten der bogenförmigen Haustüren und Pforten — werden breiter gebildet und doppelt gezeichnet. Ein Beispiel können wir aus der „Wanderung des Joh. Theologos“ des XVI. Jahrh., Taf. XXVI, anführen. Besonders bemerkenswert ist aber eine frühere Darstellung aus der „Wanderung des Joh. Theologos“ des XV. Jahrh., Abb. 2, wo in der Mitte des Zwillingsbogens ein hängendes kleines Gewicht zutage tritt, wodurch dieser Bogen auf sein Vorbild zurückweist, nämlich auf jenen ersten Bogen von solcher Form, den Aristoteles Fioraventi in der westlichen Vorhalle des Moskauer „Uspenskij Szobor“ (Kathedrale) um 1485—86 errichtete.



Abb. 2.

Etwas Ähnliches sehen wir auf der Novgoroder Ikone vom Ende des XV. Jahrh. „des hl. Simeon“ (Sammlung S. P. Rajbusinskij) [1]. Es ist möglich, daß die weite Öffnung des geschlossenen Raumes der Häuser nach außen, die von den Italienern eingeführt wurde (gedenken wir auch der Loggia des „Archangelskij Szobor“, von 1505—1509, von Alevys Novij), die Phantasie der russischen — vor allem der Moskauer — Künstler in höchstem Grade angeregt haben mag. Infolgedessen wird auch in der Malerei der schwarze Fleck der Vertiefung zur Bühne einer verwickelteren Handlung als früher. Der bogenförmige Rahmen des schwarzen Flecks bekam die Tendenz, diese Bühne scharf abzugrenzen; es schien, es müsse ein geschlossener Raum entstehen als Behälter von Dingen. Doch charakterisiert sich diese Neigung in der Behandlung des schwarzen Durchbruches durch solche Züge, die dem Begriffe des geschlossenen Raumes, im engeren Sinne des Worts, d. h. des Intérieur's — vollkommen widersprechen.

[1]) „Ausstellung der Alt-russisch. Kunst in Moskau“, 1913, Nr. 9.

Wir können Beispiele eines Durchrisses des schwarzen Flecks und dessen relativer Vertiefung anführen, was auch eine Erbschaft von Byzanz und zwar von der Malerei der Paläologenzeit ist. Dem Motiv des Gitters auf dem Grunde eines schwarzen Durchbruchs steht ein Vorhang in ähnlicher Verbindung nahe. Als auf eines der altertümlichsten Beispiele auf russischem Boden kann auf eine Miniatur aus dem Psalter des XIV. Jahrh. (Lenins Bibliothek in Moskau, Nr. 327) hingewiesen werden (Blatt 21, Rückseite). Sowohl das Gitter, als auch dieser Vorhang, zerreißen den schwarzen Grund eher aus der Tiefe nach vorn als in die Raumtiefe hinein. In dem



Abb. 3.

„Leben Nyphonts" kann man ein noch ausdrucksvolleres Musterstück von demselben Werte aufzeigen, Abb. 170; ebenso in „Nikons Annalen m. Abb." [1]), oder auf der Freske der Smolensker Kirche im Moskauer „Novo-Djevicij" Kloster [2]). Bedeutungsvoller ist die Abbildung aus der „Wanderung des Johannes Theologos", XVI. Jahrh., Taf. XV [3]), wo der Vorhang weit in den Bogen hineingeschoben, dafür aber die Tiefe des Bogens teilweise preisgegeben ist.

In der bereits erwähnten „Wanderung des Johannes Theologos" XVI. Jahrh. müssen ganz besondere Fälle vermerkt werden. Auf der Tafel IX sehen wir in der schwarzen bogenförmigen Vertiefung die Darstellung eines Ofens, die ebenfalls eine bogenartige Vertiefung besitzt, die die Dicke der Wand veranschaulicht; auf diese Weise ist also in

---

1) „Moskau in der Vergangenh. u. Gegenwart", Taf. „Vor Moskau's Mauern". Vgl. auch „Osterman's Annalist", Gurjanov, O. c. Tafel 7.

2) Grabar, O. c. Seite 339.

3) Vgl. Kachrije-Djami, Tafel XXI.

den geschlossenen Raum ein Körper eingeführt worden. Auf der Tafel XXI sind links die Figuren des Johannes und des Prochoros inmitten des schwarzen Fonds des Bogens gestellt worden, und zwar so, daß ein Streifen des Fußbodens zum Vorschein kommt Die Mosaiken der Kachrije-Djami kennen schon ähnliche Fälle [1]). Dasselbe Motiv sehen wir auf der Tafel XXVIII, aber in noch bedeutsamerer Bildgestaltung. Am merkwürdigsten ist aber die Tafel XXXV: da sitzt Johannes, den Rücken zum Zuschauer gekehrt und die Füße in das Dunkel des schwarzen Hintergrunds gerichtet; Abb. 3. Man könnte beinah von Verkürzung der Figur sprechen. Und eben hier tritt es zutage, wie fremd der Maler dem Intérieur gegenüber steht, wie er jede Möglichkeit vollständiger und konkreter Auffassung des geschlossenen Raumes im Dunkel beläßt, wie er darüber schweigt, wo und wie der geschlossene Raum endigt und was sich hinter demselben verbirgt...

In der Mitte des XVI. Jahrh. behandelt der Künstler das neutrale Abstraktum der schwarzen Durchbrüche viel freier; er empfindet ihre bedeutende Ausdehnung längs dem Vorderplane, gewährt dem freien Raume Zutritt in die bogenartigen Zwischenräume, die sich mehr und mehr erweitern; aber den geschlossenen Raum absperren und ihn innen ausgestalten kann er doch nicht. Es ist erstaunlich, daß der russische Künstler den plastischen Sinn des Abendlandes nicht begriff und daß die malerischen Möglichkeiten, — die in so berühmten Schriften, wie die „Radzivillover Annalen" vom Ende des XV. Jahrh., des „Leben Nikolaus des Wundertäters" und andere Handschrift der Sammlung Egorovs der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. (Lenins-Bibliothek), auftauchten, — vereinzelt blieben [2]).

Nun gehen wir zum zweiten Moment der Wiedergabe des geschlossenen Raumes über, nämlich zu dessen Umkreisung, d. h. zu der Gestaltung von Seitenkulissen, oder von möglichen linearen perspektivischen Konstruktionen. Wir haben nicht die Absicht, hier von der Gesamtheit der perspektivischen Verfahren und Eigenheiten zu reden, die Byzanz besaß und dem alten Rußland überliefert hat. Wir werden nur einige eigenartige Fälle, die aus Byzanz stammen, notieren und unsere Meinung von der Möglichkeit des Eindringens der abendländischen Perspektive aussprechen.

Die byzantinische umgekehrte Perspektive und die Schräglage der Gebäude trugen oftmals bei uns (wie auch in der hellenischen Malerei) dem Streifen des Fußbodens keine Rechnung, indem sie nur als dekorativer Hintergrund dienten.

Ganz anders stand es mit den Pavillons (Ciborien u. dergl.) auf dünnen Säulchen, die selbst als Schauplatz des Vorganges dienten und bei uns seit uralten Zeiten bekannt waren. Augenscheinlich erstarkt die Tradition unter dem Druck der Malerei der Paläologenzeit und gewinnt bei uns, in der Novgoroder Malerei der zweiten Hälfte des XV. Jahrh., große Popularität. Ihren Höhepunkt erreicht die Architektur der Pavillons in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. in einem Denkmal wie dem „Leben Nyphonts". Später beginnt ein künstlerisches Spiel, das entweder in flaches Ornament

---

[1]) Kachrije-Djami, Taf. XXI und XXVI.

[2]) Siehe Nekrassov. Das Problem des Stils der Ivanovs-Gemälde. — Werke d. Sections der Kunstwissenschaft des Instituts d. Archäol. und Kunstwiss. Moskau 1928. H. II, S. 173—174.

übergeht, oder schweren Massen von ununterbrochenen Mauern, — wenn auch mehr realistischer, aber doch erdachter Architektur, — das Übergewicht gibt.

Es ist bekannt, daß der Pavillon oder das Ciborium sich öfters in der russischen Malerei in eine flache Form, zuweilen bloß in einen Bogen verwandelt. Die Darstellung der architektonischen Form einer Kirchenfassade in orthogonaler Projektion zieht sich wie ein roter Faden durch die russische Malerei (enger genommen, durch das russische Ornament) bereits seit dem XI. Jahrh., hin und bekommt ihren lebhaftesten Ausdruck in dem Novgoroder und Pskover Ornament XIV—XV. Jahrh., ein Thema, dem wir schon eine besondere Untersuchung gewidmet haben [1]).

Heute reden wir nur von denjenigen Fällen, wo die Umfassung des Raumes — bei Vorhandensein eines Pavillons oder eines Ciboriums nicht ausbleibt. Weiter zeigen wir einen Fall des wahrscheinlichen Einflusses jener Novgoroder ornamentalen Fassaden auf die nordische Ikone. Vielleicht wäre auf die Miniatur Nr. 3, aus dem berühmten ,,Leben von Boris und Gljeb" (Lichačov) vom Ende des XV. Jahrh. hinzuweisen, als auf das merkwürdigste Beispiel eines räumlichen Pavillons mit Ciborium im oberen Teile; diese Schrift bildet mit der mehrerwähnten ,,Wanderung des Johannes Theologos" ein gemeinsames Manuskript [2]).

In manchen Fällen könnten in den Miniaturen dieser Handschrift unverkennbare Italianismen beobachtet werden [3]), und man empfindet die Versuchung, auch die genannte Miniatur unter dieselbe Kategorie künstlerischer Einflüsse zu stellen. Doch kann in manchen anderen Fällen keine Rede davon sein. Die Malerei der Paläologenzeit kannte schon die Motive der Pavillons und der Ciborien des beschriebenen räumlichen Typus [4]).

Für das Ende des XV. und die erste Hälfte des XVI. Jahrh. ist die Darstellung eines gewöhnlich rot gefärbten Baldachins in der Form eines eckigen oder eines Hufeisenbogengewölbes mit kassettierter Decke, — maßgebend. Chronologische Zuverlässigkeit macht dieses Motiv zu einem fast, wenn auch in weitem Sinne des Wortes genommen, paläographischen Kennzeichen. Einen ähnlichen Baldachin finden wir häufig als Portal, und auch in anderen Anwendungen, z. B. auf den Stempeln der Ikone des Metropoliten Alexios im Uspenskij Szobor (Ende des XV. Jahrh.) [5]), in der obenerwähnten Schrift ,,Das Leben von Boris und Gljeb" (Abb. 1) und ,,Der Wanderung des Johannes Theologos" (Abb. 43, 44, 49) desselben Zeitraums und in den Fresken des Therapontow-Klosters des Jahres 1500 [6]). In dem ,,Leben Nyphonts", Abb. 15, 165, 166, 237, 241, 242, verrät ein ähnlicher Baldachin, der an den Zakomaren der Kirche

[1]) Nekrassov, Les frontispius des manuscrits russes. Mélange Uspenski. Paris. Siehe einzelne Blatter unseres Aufsatzes ,,Umrisse der dekorativen Kunst Alt-Rußlands". M. 1924. Reproduktion siehe Stasov: ,,Slavisches u. orientales Ornament" Atlas: LXI, LXX, LXXI, LXXII, LXXIV, LXXVI.

[2]) N. P. Lichačov, ,,Illustriertes Leben v. Boris u. Gljeb" (Ausgabe der Gesellschaft des alten Schrifttums) CXXIV, S.-P.-Burg, 1907.

[3]) Ibid. Auch Lichačov N. P. ,,Die Wanderung" Sieh auch unseren Aufsatz ,,Das Problem der Verkürzung in alt-russischer Malerei".

[4]) Kachrije-Djami, Taf. XXV, 77, 79; XXVI, XXIX.

[5]) Siehe Griščenko, O. c., S. 129. Millet. O. c. 76, Abb. 3.

[6]) Georgievskij, ,,Die Fresken des Ferap.-Klosters".

wiederholt wird, die klare Absicht, den Innenraum einer Kirche wiederzugeben, Abb. 4. Nahe steht diesem Motiv die Ikone des XVI. Jahrh. „An Dir freuet sich, Holdselige" (Lichačov, Materialien, Band I, Abb. 206). In Byzanz finden wir oft bogenförmige Öffnungen in der Vorderwand der Kirche, wodurch sich schwarze Vertiefungen bilden [1]; aber solche Motive wie die obenerwähnten finden wir nicht, und das waren eben die, welche zur weiteren Entwickelung führten.

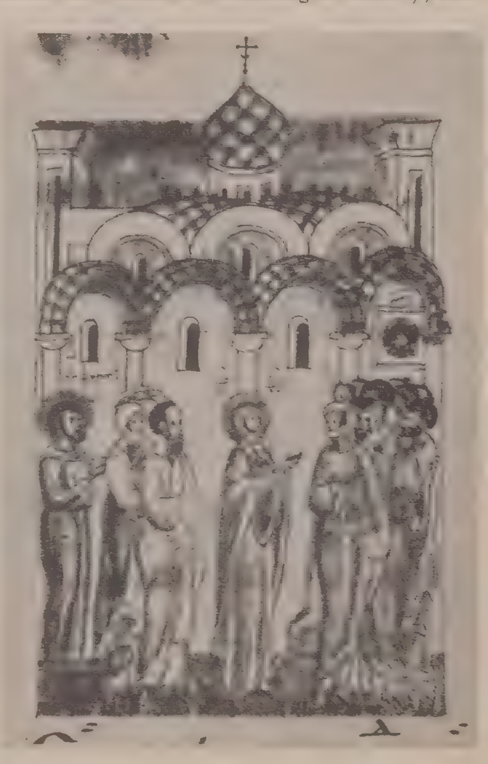


Abb. 4.

Im allgemeinen erhält bei uns das byzantinische Motiv, das zur Paläologenzeit so häufig erschien, in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. eine erhöhte Bedeutung zum Aus druck weiter Räume, die außer Vergleich mit dem Raume eines Ciboriums oder eines Pavillons stehen. Vom zweiten Viertel des XVI. Jahrh. beginnt eine Periode verwickelter räumlicher Konstruktionen, die gerade den Zweck der Wiedergabe des geschlossenen Raumes verfolgen. Aber bevor wir zu den komplizierten Bildgestaltungen übergehen, in denen sich die Pavillons und die schwarzen Durchbrüche in der Raumtiefe auf bestimmte Art verbinden, werfen wir einen Blick auf die — schon von F. I. Busslajev und V. N. Ščepkin bezeichnete — Manier, den Innenraum eines Gebäudes durch dessen äußere Ansicht zu schildern [2]).

Dieses Verfahren kommt aus Byzanz und macht zuweilen einen sonderbaren Eindruck, als gehe die Handlung in freiem Luftraume vor sich, auf irgend einem öffentlichen Platze, dessen Hintergrund mit Gebäuden verbaut ist. Sogar der Streifen des Fußbodens ist nicht immer bezeichnet, gelegentlich aber ist er vorhanden. Es gibt Fälle, wo (siehe z. B. im „Nikons Annalen m. Abb.", Blatt 25) die Diele gewürfelt wie ein Schachbrett aussieht. Zuweilen aber geschieht es, und zwar in ganz unmöglichen Fällen, wie z. B. bei Darstellung eines auf dem Krankenbette ruhenden Menschen,

[1]) Millet. O. c. Taf. 70, Abb. 2. Siehe auch die griechische Ikone „die Überzeugung des Thomas" (vormal. Kiever Geistliche Akademie); Lichačov, Materialien. Band I, Abb. 39.

[2]) Ščepkin, Zwei illustrierte Handschriften des Historischen Museums (Archäologische Nachrichten u. Bemerkungen, 1897, Nr. 4). Busslajev, Samtl. Werke, Band II, Seite 315 u. weiter.

daß statt einer Diele Berge figurieren. Noch in der macedonischen Epoche der byzantinischen Kunst, z. B. in dem Menologium Basilios des II. um das Jahr 1000, finden wir eine derartige Konstruktion der hinteren Kulissen, die offenbar nach einer, — in Bezug auf die zentrale Figur — symmetrischen Anordnung strebt, indem sie scheinbar eine Einheitlichkeit des Hintergrundes herstellt.



Abb. 5.

Zweifellos blickt hier schon gewissermaßen die Idee jenes geschlossenen Raumes durch, den man ,,Intérieur" nennen könnte. Dennoch ist dieser noch immer nicht ausgestaltet. Dasselbe könnte von dem analogen Tannenbäumchen der Paläologenzeit gesagt werden [1]).

Schon im XV. Jahrh. sieht man auf russischem Boden eine Behandlungsweise des Motivs der kuppelreichen Kirche, deren äußere Wand mit ihren Durchblicken zur Darstellung der inneren dient. Das ist ja eben, was wir oben bei der Beschreibung der kassettierten Gewölbe auf den Giebelzellen (Zakomaren) der Kirche, in dem ,,Leben Nyphonts" bemerkten. In der ,,Wanderung des Johannes Theologos", XV. Jahrh., finden wir auf der Miniatur Nr. 100 eine solche ununterbrochene Mauer, als Begrenzung des Hintergrundes, so daß es nur die hervorragenden Kuppeln verhindern, sie uns als eine innere Wand vorzustellen, Abb. 5. Wir vermuten, der Maler habe sie sich auch

[1]) Millet, Mistra, Tafel 112, Abb. 1.

nicht so gedacht, da er zur Bezeichnung der Diele es für notwendig hält eine von der Wand ganz unabhängige Plattform darzustellen; der Künstler dachte sich also einzelne, im abstrakten freien Raume zusammengestellte architektonische Elemente, nicht aber eine Einheit des malerischen Raumes mit der Bedingung der Geschlossenheit des Intérieur.

Für das XVI. Jahrh. bietet die bekannte Miniatur auf Blatt 289 des „Zarenbuches" einen Gottesdienst im Uspenskij Szobor vorstellend, ein ebenso typisches Beispiel dar. Die Tradition, eine Treppe innerhalb einer Säule darzustellen, wäre beinahe der einzige Fall der Schilderung des Innenraums eines Gebäudes, — die Pavillons und schwarzen Durchbrüche ausgenommen. Dieses Motiv ist aus dem Bilde Simeons des Styliten sehr bekannt, von wo es, z. B. in die Gestaltung der Ciborien (siehe „Leben Nyphonts", Abb. 334, 335, 336) oder in den Turm „Johanns des Großen" („Zarenbuch", Blatt 250, Rückseite) überging. Keineswegs beeinflußte es aber die spätere Bearbeitung des geschlossenen Raumes.

Außer den von uns erwähnten Momenten in der Entwickelung dieses Raumes im XVI. Jahrh., namentlich der Beliebtheit des Pavillons, der Erweiterung der schwarzen Vertiefungen und der Vereinheitlichung der Mittelkulisse (offenbar nicht ohne Einfluß der zeitgenössischen realen Architektur, wie wir es schon beobachtet haben), muß noch ein viertes Moment bezeichnet werden, nämlich die Erscheinungen der Perspektive. Schon auf der Miniatur Nr. 100 der „Wanderung des Johannes Theologos" haben wir ein Postament gesehen, dessen Perspektive durchaus regelrecht konstruiert worden ist. In den Miniaturen der Mitte des XVI. Jahrh. findet oft bei der Gestaltung einer undurchbrochenen hinteren Wand eine besondere architektonische Konstruktion statt, mit einem Fluchtpunkt in der Mitte und infolgedessen mit einer entsprechenden Neigung der Linien. Siehe z. B. die Miniaturen im I. Bande der „Illustrierten Annalen-Sammlung" (Histor. Mus.) Blatt 36, Vorder- und Rückseite und auch im „Zarenbuche" [1]). In den Mosaiken der Kachrije-Djami finden wir bereits eine Annäherung an die regelmäßige Perspektive mit Fluchtpunkt in der Mitte des Gebäudes [2]).

Aber mögen auch perspektivische Versuche in die russische Malerei der Mitte des XVI. Jahrh. aus dem Abendlande Eingang gefunden haben, so haben sie bei uns doch keine Einwirkung auf die Entwickelung des geschlossenen Raumes ausgeübt, da sie unbedeutende Raumtiefen behandelten und bald ganz verschwanden. Wir haben schon Gelegenheit gehabt, das Gesagte zu beweisen, namentlich in der Umarbeitung der „Apostelgeschichte" (1564), und dem Stich Edgar Schöns (1524) von einem russischen Stecher [3]). Die Motive, die mit der Auffassung des geschlossenen Raumes in Zusammenhang stehen, haben wir einzeln durchgenommen. Wie oben gesagt wurde, stammen sie aus Byzanz, aber im XVI. Jahrh. bekommen sie einen Ausdruckswert, der zwar ihre Eigenschaften nicht umwandelt, ihnen jedoch eine andere, größere Bedeutung und Kraft verleiht. Diese Motive gewinnen recht früh eine eigenartige Wechselwirkung, eine gegenseitige Durchdringung.

---

[1]) Busslajev, O. c., S. 319, Abb. 68.

[2]) Kachrije-Djami, Tafel XXIV, XXVII, 84.

[3]) Siehe unsern Aufsatz: „Buchdruckerei in Rußland im XVI. u. XVII. Jh." („Das Buch in Rußland", Band I, M. 1924).

Ebenso begegnen wir in Byzanz in der Paläologenzeit einer doppelten Öffnung des Raumes, wenn zwei Raumvertiefungen ineinander geschaltet sind und sich hinter einer Höhlung eine zweite sehen läßt. So öffnet sich z. B. mitten in einem nicht allzu tiefen Bogen oder einer Nische der dunkle Durchbruch einer Tür mit einem Vorhange [1];

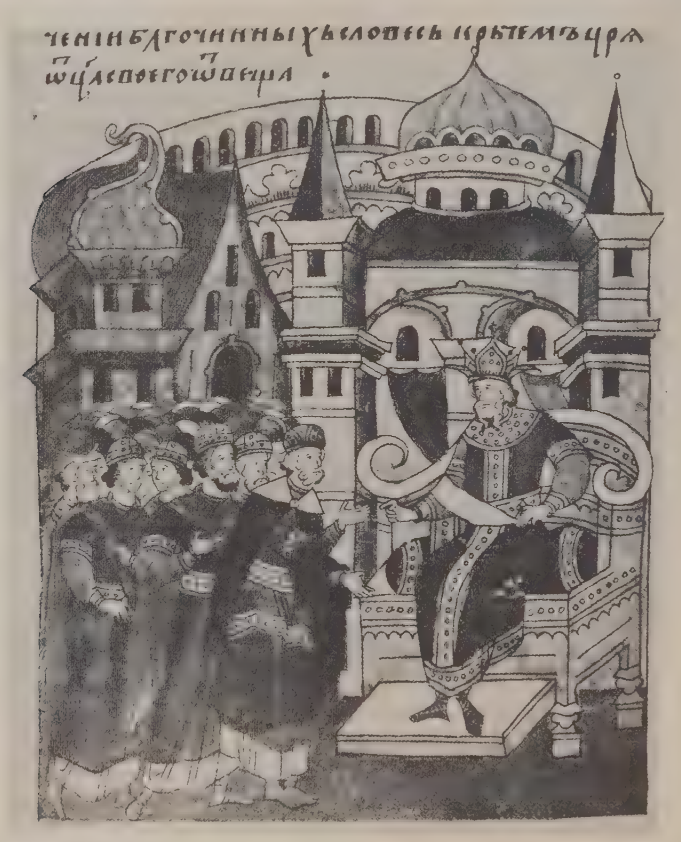


Abb. 6.

oder vor einer Wand mit der schwarzen Vertiefung einer Tür darauf ist ein Ciborium errichtet [2]. Dieselben Kombinationen erscheinen auf russischem Boden viel bedeutender und sind aus eigner Kraft erfunden mit Einführung jener drei Bedingungen, auf die wir oben hingewiesen haben. In „Nikons Annalen mit Abbildungen [3]" und im

---

[1]) Kachrije-Djami, Taf. XXVII, 84, XXIX, XXXVI, 96. Millet, Mistra, Taf. 70, Abb. 1.
[2]) Ibid, Taf. XXXI, 87; XXXII, 89.
[3]) Blatt 167.

Zarenbuche [1]) kann auf zwei Beispiele doppelter Öffnung des Bogens und des Vorhangmotivs byzantinischer Art hingewiesen werden; beide verfolgen den selben Zweck, — den Gottestisch im Altarraum darzustellen. Sowohl in dem einen als auch im andern Manuskript treffen wir auch kompliziertere Kombinationen von zwei Bogen mit Vorhängen inmitten eines gemeinsamen Bogens [2]). Am interessantesten sind aber die Kombinationen von Fassaden, die schwarze Durchbrüche haben, mit Pavillons und Ciborien. „Das Leben Nyphonts", das, wie gesagt, an letzteren reich ist, bietet eine Menge von Beispielen dar. Trotz einer gewissen Neigung zum Grotesken vermögen wir leicht in den schräg aufgebauten Gebilden eine Verwandtschaft mit den oben nachgewiesenen Fällen auf byzantinischem Boden zu erkennen. Siehe z. B. die Abb. 24, 35, 140, 151. Die Abb. 135, 136, 153 verbinden bereits den Pavillon viel enger mit der hinteren Wand, die einen schwarzen Durchbruch besitzt, und suchen dem ganzen Aufbau den frontalen Charakter einer hinteren Mittelkulisse zu verleihen, Abb. 7. Doch entwickelt sich inmitten dieser Bildgestaltungen noch keine Handlung. Auf Abb. 109 verwandelt sich ein massiver Bau in ein Ciborium, hinter dessen Säulchen sich die Handlung abspielt; die räumliche Bestimmtheit wird aber durch das schwarze Dunkel der Bildtiefe vereitelt. In derselben Handschrift erblicken wir auf vielen Abbildungen, z. B. 31, 32, 45, 85, 274, 308 und anderen mehr eine Mittelkulisse in Form einer ganzen Kirchenwand, vorn wie mit einem dreiteiligen Ciborium versehen, was den Eindruck von inneren Säulen macht. Bemerkenswert ist es, daß auf den Abb. 27, 28, 31, 32, 37, 38, 39, 45, 103, 192 und 225 nicht nur der Streifen des Fußbodens zwischen den Säulen und der Wand angedeutet ist, sondern eben hinter diesen Säulen wie in einem begrenzten geschlossenen Raum sich die Bühne befindet, wo sich der Vorgang abspielt. Zweifellos

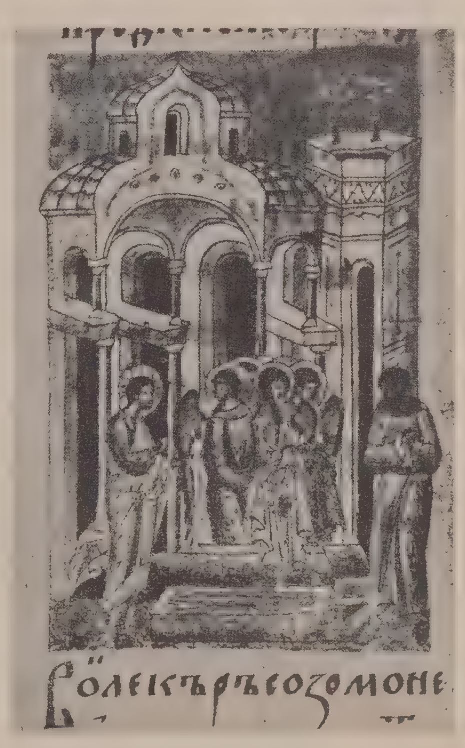


Abb. 7.

[1]) M. u. V. I. Uspenskij „Bemerkungen über die alt-russische Ikonenmalerei". S. P. B. 1901, Taf. III.

[2]) Busslajev, O. c., S. 319, Abb. 68. Siehe auch unsere Photographie aus dem I. Band der „illustrierten Annalen-Sammlung", Abb. 6.

könnte in der byzantinischen Malerei gelegentlich eine Durchkreuzung der Figur durch eine vorn stehende Säule beobachtet werden; aber solche kastenartige Bühnen kennen wir dort nicht.

Es ist gewiß nicht zur Zeit der Entstehung des ,,Leben Nyphonts" gewesen, daß ein solcher architektonischer Aufbau zum erstenmal geschaffen wurde. Offenbar erscheint auf russischem Boden — als ältestes Beispiel der Verbindung einer breiten, die ganze Miniatur einnehmenden Wand eines Gebäudes, die einen schwarzen Durchbruch hat, mit einem an dem Bau festgewachsenen Pavillon — die bemerkenswerte nord-russische Ikone der ,,Einführung in den Tempel" vom Ende des XIV. Jahrh., die von M. V. Alpatov veröffentlicht wurde [1]), wobei dieser Forscher mit Recht zu den Kennzeichen örtlichen Ursprungs der Ikone die Bauart und den Typus der hängenden Kirchenkronleuchter mit Kerzen rechnet. Die durch drei Bogen geöffnete Wand bietet die übliche Konfiguration von drei Rundgiebelzellen (Zakomaren) dar, über denen sich die Wand in dekorativem Spiele, mit Rosetten besetzt, in gebrochenen Linien zuspitzt. Dieses Zierwerk mitsamt den hängenden Kronleuchtern verbindet die Öffnung des Innenraumes des Gebäudes mit den charakteristischen zeitgenössischen novgorodo-pskover architektonischen Frontispizien, von denen oben die Rede gewesen ist. Auf der Ikone ist die Durchbildung des Hintergrundes unumgänglich gewesen, wie wir sie auf Ornamenten erblicken; dieser Hintergrund repräsentiert rechts und links eine feste Wand, inmitten aber — die schwarzen Durchbrüche einer Tür und zweier runder Fenster darüber und gibt sichtlich die übliche äußere Wandikone des Gebäudes wieder, dessen Innenraum im Dunkel verschwindet. Keine Spur von einem Durchgange tiefenwärts hinter das Gebäude der Mittelkulisse in einen anderen, irgendwie bezeichneten Raum; vielmehr ist es die Wand selbst, die sich hervorzudrängen und in vollem Widerspruche zu ihrer Schilderung und ihrer Anlage zu stehen scheint. Es entsteht durchaus kein Intérieur; wir behaupten, daß wir hier eine ziemlich mechanische Kontamination von Formen haben, die sich unter der Vorherrschaft der künstlerischen Formen der Ikonenmalerei in derselben wie auch in der Ornamentik entwickelt haben. Die Treppe zur linken Seite stammt von der Schablone, die wir in der Darstellung Simeons des Styliten gesehen haben. In der bekannten Novgoroder ,,Paleja" von 1477 überwiegt bei ähnlicher Kontamination die ornamentale Form, Abb. 8, was für ein Manuskript erklärlich ist. Das Ciborium oder der Pavillon dient nicht als Bühne


Abb. 8.

[1]) Wulf u. Alpatov, Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge. Dresden, 1925, S. 91—92, 267, Abb. 35.

der Handlung, und vielleicht erscheint das Motiv als zufällige Folge eines Spieles mit phantastischen Architekturformen.

Die Räumlichkeit der Miniaturen des „Lebens Nyphonts" gehört zu seiner Epoche und verschwindet in der nächsten Zeit, gleichwohl gewisse Spuren hinterlassend, nämlich in der Wiedergabe der möglichen Einheit des Vorganges in einem Bogengewölbe, dessen feste Wand im Hintergrund durch ein Fenster zerteilt werden kann. Die



Abb. 9.

schwarzen Fenster des „Leben Nyphonts" aber sprechen noch von der Tradition des Hereinschauens in ein Gebäude von außen und verhindern die Gestaltung des Intérieurs. Beispiele aus einem späteren Denkmal desselben XVI. Jahrh. aus „Osterman's Annalen" [1]) überzeugen uns leicht davon. Einen großen, die ganze Breite des Gebäudes einfassenden Bogen, der auf solche Weise die Vorderwand zu öffnen scheint, aber ohne schwarzen Fond, was also statt eines abstrakten Durchbruches die hintere Wand auch zum Vorschein bringt, Abb. 9, — sehen wir in der schon mehrmals erwähnten „Wanderung des Johannes Theologos" der 50er und 60er Jahre des XVI. Jahrh., Taf. LXII. In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. erscheint dieses Motiv noch selten, gegen Ende des Jahrhunderts häufiger und für das XVII. Jahrh. wird es maßgebend.

Unter den narrativen Ikonen vom Ende des XVI. Jahrh. sollte besonders eine, wo sich dieses Motiv mehrmals wiederholt, beachtet werden. Zwischen den Wundertaten aus den „Leben des heil. Warlaam Chutynskij" gibt es eine, nämlich die bekannte Vision des Kirchendieners Tarasios, welche die genannte Schrift dem Jahre 1505

[1]) Siehe bei Gurjanov, O. c. Tafel 5, 6, 8.

zuschreibt und in der der Untergang Novgorods durch Feuer und Seuche in den Jahren 1506—08 prophezeit sind. Aus den Schriftquellen ist diese Legende seit dem XVII. Jahrh. bekannt, [1]) im äußersten Falle vom Ende des XVI. [2]). Wahrscheinlich stehen wir hier vor einer Legende, die vielleicht im Zusammenhange mit der tatsächlichen



Abb. 10.

Zerstörung Novgorods durch Iwan den Grausamen 1570 und dem allmählichen, endgültigen Aussterben dieser Stadt entstanden ist. Die unglücklichen Ereignisse der Jahre 1506 08 brachten Novgorod nicht den Untergang. Die Legende könnte also noch bei Zeiten Iwans des Grausamen entstanden sein; wir glauben aber kaum, daß sich jemand erlaubt hätte, sie zur selben Zeit zu illustrieren. Varianten von Ikonen, die diese Vision wiedergeben, sind unserer Zeit hinterlassen worden; von den ältesten befinden sich eine im Chutynerkloster (eine Kopie Prachov's im Histor. Museum), eine andere in der Kirche des Vassilij-Blažennij (worauf E. I. Ssilin aufmerksam gemacht hat und wofür wir ihm unsern lebhaften Dank ausdrücken). Nach der Meinung

[1]) Busslajev, Sämtl. Werke, Band II, S. 273.

[2]) Nach Anzeigungen A. D. Sedjelnikov's. Slavia 1927. VI, 1.

E. I. Ssilin's soll die zweite Variante in die 40er Jahre des XVII. Jahrh. fallen. Es wäre möglich, daß auch die erste derselben Zeit angehören könnte, wenn man nach der Darstellung des Innenraums der Chutyner Kirche im oberen Teile des Bildes urteilen dürfte, Abb. 10. Aber das Innere der Novgoroder Häuser in der ersten Variante könnte

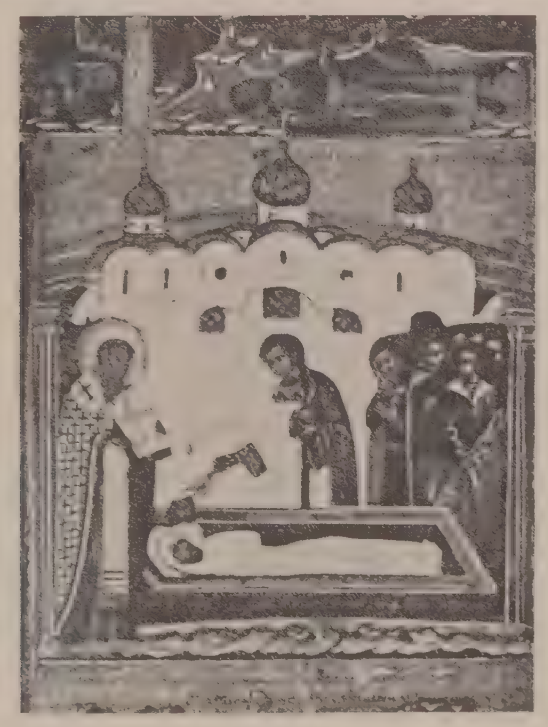


Abb. 11.

auf Vorbilder vom Ende des XVI. Jahrh. zurückweisen, da vermutlich die Ikonenkomposition nicht früher als um 1584, d. h. im Todesjahre Iwans des Grausamen, ihren Ursprung nahm. Das Innere dieser Häuser ist gerade so geschildert, wie wir es auf den obengenannten Miniaturen beschrieben haben, — durch eine Öffnung der Vorderwand in Form eines breiten Bogens, aber ohne jegliche Spur von dem Ciborium, das auf der Miniatur erscheint.

Das letzte Viertel des XVI. Jahrh. können wir als die Zeit der Entstehung dieser Darstellungsweise des geschlossenen inneren Umfangs bestimmen. Das Ende des Jahrhunderts hat dem Motiv noch ein neues Detail geschenkt.

Im „Zarenbuch", Blatt 664, ist eine Kutsche abgebildet, deren vordere Seite bogenförmig geöffnet ist, — also auch das oben beschriebene Motiv, und S. 683 sehen wir in die Bogenöffnung der vorderen Wand einer Kirche hinein, wobei auf dem Hinter-

grunde ein vergittertes Fenster zum Vorschein kommt [1]), das augenscheinlich in die Tiefe des endlosen Raumes hineinschaut. Dieses Motiv, das den inneren geschlossenen Raum nicht nur als Behälter von Dingen, sondern auch als einen Abschnitt des endlosen Raumes bestimmt, ist hier aber noch schwach ausgedrückt. Wie muß das „Zarenbuch" datiert werden? Ohne alle über diese Frage ausgesprochenen Meinungen anzuführen, können wir keinesfalls diese Schrift dem XVII. Jahrh. zuschreiben. Andererseits zeigen einige Teile des Textes auf den weißen Rändern Verbesserungen aus „Nikon's Annalen mit Abbildungen" der 70er Jahre des XVI. Jahrh., dessen Text das „Zarenbuch" kopiert. Man könnte mit Recht vermuten, die sichtbar tendenziösen, auf den Blättern von „Nikon's Annalen mit Abbildungen" aufgezeichneten Verbesserungen, — deren Inhalt gegen das Bojarentum gerichtet ist, — wären auf Befehl Iwan's des Grausamen ausgeführt. Das „Zarenbuch" wurde nicht zu Ende geführt. Ist nicht Iwans Tod daran schuld gewesen? Das Vorhandensein „Iwans des Großen" zwischen den Miniaturen des „Buches" spräche nicht für eine spätere Epoche, denn es ist keineswegs festgestellt worden, der Glockenturm dieses Namens sei 1600 erbaut, da die Inschrift unter dessen Kuppel lautet, er wäre in diesem Jahre nur „vollendet und vergüldet". Andererseits gibt das „Zarenbuch" noch keine Vereinbarung des Motivs der Bogenöffnung der Vorderwand mit dem des vergitterten Fensters im Hintergrunde, das sich gegen Ende des XVI. Jahrh. völlig ausgebildet hat und als erste Offenbarung eines eigentümlichen Ausdrucks des Intérieur für Rußland dasteht. In der Sammlung S. P. Rjabušinskij befindet sich eine Ikone, „Boris und Gljeb" vom Ende des XVI. Jahrh. [2]). Auf dieser Ikone sehen wir eine Bogenöffnung der Vorderwand, durch welche die innere Wand mit vergitterten Fenstern zum Vorschein kommt, Abb. 11; daß dies die hintere Wand ist, ist nicht zu bezweifeln, denn die oberen Teile der Fenster sind vor

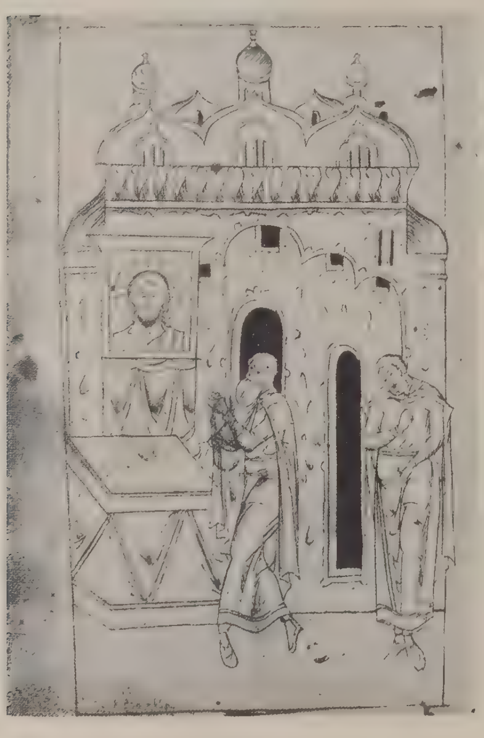


Abb. 12.

[1]) Busslajev, O. c., S. 320, Abb. 71—72.

[2]) Ausstellung der alt-russisch. Kunst, Nr. 109. Grabar, O. c., S. 335.

dem vorderen Bogen zugedeckt, also bilden sie in Bezug auf den Letzteren einen zweiten Plan. Dasselbe Motiv sehen wir auf der Stroganov'schen Ikone (vom Ende des XVI. Jahrh. oder Anfang XVII.) „der Großwundertäter Nikita", Art der Malerei des Oleški, aus der Sammlung G. K. Rachmanovs [1]). Als genau datierte Beispiele, Abb. 12, können wir anführen: in der Handschrift der Lenin-Bibliothek auf J. J. 1608—11, die Seiten 135 (Rücks.), 171 (Rücks.), 246 (Rücks.), 416 (Rücks.) [2]). Auf der Ikone der „Sophia Weisheit Gottes" vor 1620 (Tretjakov Gallerie) dominiert das Motiv des geschlossenen Raumes, den die Bogenöffnung der Vorderwand und die halbzugedeckten vergitterten Fenster der hinteren Wand bilden [3]). Für die Ikonen und Manuskripte des XVII. Jh.s ist dieses Motiv maßgebend (siehe, z. B. die bekannte „Lebensbeschreibung des heil. Sergius" [4]), Abb. 13).



Abb. 13.

Das Motiv des geschlossenen Raumes in unvollkommener Form (nur mit Bogenöffnung) und in vollkommener (mit Bogen und vergittertem Fenster), mit verhältnismäßigem Realismus in der Darstellung der Dinge verbunden, (zeigt die bemerkenswerte Handschrift „die Schlacht des Mamaj's", S. 4,5 (Rücks.), 7, 9 (R.), 12, 13, 14 (R.), Rumjantzovsches Museum, Nr. 3123 [5]).

In der Schöpfung des Interieur-Motivs, bringt der russische Maler durchaus nicht immer Figuren in dem Raume unter. Sogar bedeutend später, 1668 hat Simon Ušakov, indem er die Vorderwand seines „Uspenskij Ssobor" auf der Ikone der hl. Maria von Wladimir (in der Kirche der „Grusinischen Mutter Gottes") bogenförmig

---

[1]) Ausstellung der alt-russ. Kunst, Nr. 92. Grabar, O. c., S. 357.

[2]) Lichačov, Materialien. Band II, Abb. 686, 687, 688, 689.

[3]) Grabar, O. c., S. 387.

[4]) M. und V. I. Uspenskij, O. c., S. 45.

[5]) S. K. Šambinago, „Sage von der Mamaj-Schlacht". (Ausgabe der Gesellschaft der alten Schriften CXXV, S.-P.-Burg, 1907).

öffnet, — trotz dem kräftigen Naturalismus der ganzen Gestaltung, weder den Iwan Kalita, noch den Metropoliten Peter in den Innenraum der Kirche eingestellt.

Bevor wir eine endgültige Charakteristik des untersuchten Motivs aussprechen, müssen wir hier die Frage stellen, inwiefern dessen Entstehung originell wäre?

Wir setzen voraus, daß die Entwicklung der schwarzen Vertiefungen (im dritten Viertel des XVI. Jh.s) auf der Vorderwand, die beste Verwendung der bogenförmigen Ciborien in origineller Projektion und des vereinheitlichten Gebäudes als Hintergrund der Handlung - im 4. Viertel des Jahrhunderts zu einer Vereinigung dieser Motive führte. Aber woher und wie erschien das Motiv des vergitterten Fensters an der hinteren Wand? Dieses Motiv war vor langen Zeiten im Abendlande bekannt gewesen. Wir finden es z. B. auf der Freske Giottos in der Oberkirche von Assisi mit der Darstellung eines Bürgers der Stadt Assisi, der seinen Mantel zu Füßen des heil. Franziskus ausbreitet. Dasselbe Motiv finden wir bei den Nachfolgern Giottos, noch später auf den Reliefs des Altars des heil. Antonius zu Padua von Donatello usw.

Besonders hat sich durch solche Motive die niederländische Malerschule von alters her ausgezeichnet. (Siehe, z. B. die „Lichtmesse" von Melchior Broederlam, 1392—99, im Museum von Dijon; die „Madonna mit dem Kinde" von Jan van-Eyck zu Dresden; „die heilige Ursula" von Memling zu Brügge). — Im letzten Falle ist nicht nur das vergitterte Fenster auf der hinteren Wand vorhanden, sondern auch die Bogenöffnung der Vorderwand.

Am Anfang unserer Untersuchung bezeichneten wir die beliebte Art der Intérieurs und der vergitterten Fenster in der niederländischen Malerei als ihr eigentümliches Gestaltungsmittel.

Unverkennbar ist es, daß die Kunst der nächsten Epoche nach Iwan dem Grausamen unter persönlichem Drucke des Boris Godunov eine neue Richtung erhielt. Die Vorliebe Godunovs für alles Abendländische ist allgemein bekannt. Das Eindringen abendländischer Bilder geschah häufig auch früher, was gleichfalls eine bekannte Tatsache ist. Daß es gerade die abendländischen Einflüsse wären, die mit einem schon eingeleiteten Prozeß zusammentreffend dessen Ausbildung vollendeten, - hätte nichts Erstaunliches an sich. Das Eindringen des nord-europäischen und des niederländischen Bildes nach Alt-Rußland entspricht völlig der historischen Wirklichkeit.

Nichts desto weniger verrät das ausgebildete Interieur vollkommen russische Eigenart. Wir haben unsere Leser schon darauf hingewiesen, daß in diesem Intérieur nicht immer Figuren eingeführt wurden, und hauptsächlich, daß die Seitenkulissen stets ausblieben; infolgedessen fehlte die volle Wiedergabe des geschlossenen Raumes. Bedeutungsvoll ist es auch, daß, wie gesagt, der plastisch-räumliche Sinn, Verkürzung und Perspektive einbegriffen, sich häufiger in der 1. Hälfte XVI. Jh.s auf Novgoroder Boden offenbarte, als in dessen 2. Hälfte — in Moskau.

Um das Wesen des in der russischen Malerei des XVI. XVII. Jh.s geschaffenen Intérieurs - genau zu bestimmen muß hervorgehoben werden, daß dieses Intérieur ein geschlossener Raum ist, und zwar im Sinne eines Behälters von Dingen und auch eines Abschnittes des endlosen Raums, der jenseits seiner Grenzen liegt, aber nur eines abstrakten Raumes: dementsprechend ist der geschlossene Raum

selbst ein Abstraktum, was durch die Flachheit seiner Darstellung zum Ausdruck kommt.

Die Eigenartigkeit des geschlossenen abstrakten Raumes wurde zu allererst in Moskau übertreten, nämlich durch die Schöpfung der Ikone „die Niederlegung des Gewandes Jesu", die das Ereignis des J. 1624 abbildet. Eine Variante dieser Ikone,

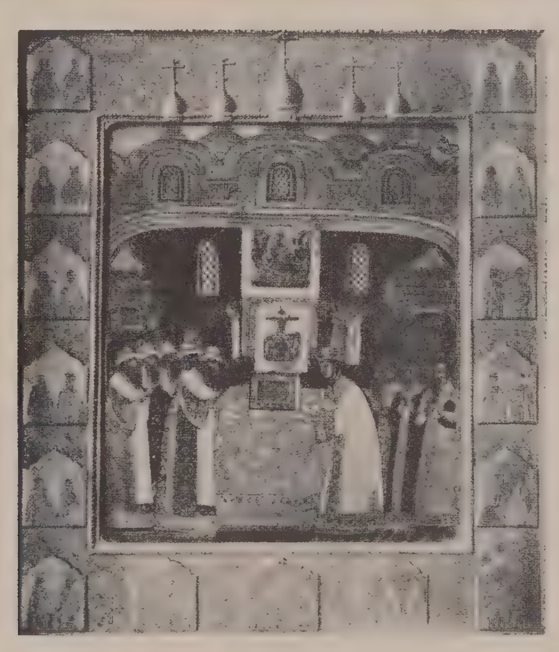


Abb. 14.

die sich auf dem Rogožskij Friedhofe [1]) befindet, veranschaulicht die Perspektive eines Intérieurs, wobei kein abstrakter, sondern ein konkreter geschlossener Raum sich uns darbietet, Abb. 14. Anregungen von seiten des Abendlandes sind hier unverkennbar. Das 2. Viertel des XVII. Jh.s muß als eine neue Etappe in der altrussischen Kunstentwickelung betrachtet werden. Die Erforschungen dieser späteren Periode wollen wir hier nicht verfolgen.

[1]) Grabar, O. c., Seite 389.

DIE GOTIK IN DER DEUTSCHEN BAUKUNST UM 1600

VON

ALFRED STANGE

I.

Die gotischen Formen und Anklänge, die sich in der deutschen Kunst des ausgehenden 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts allenthalben finden, und zwar im Kunstgewerbe, in Goldschmiedearbeiten, Steinzeug und Bildwirkereien in gleicher Weise wie in Skulpturen und an Bauwerken, sind — auf ihre innere Bedeutung befragt — noch immer umstritten. Sicherlich gehören sie zum Bilde der deutschen Kunst dieser Jahrzehnte und dürfen nicht beiseite geschoben werden, wenn man dieses nicht verfälschen will. Strittig ist aber, ob diese gotischen Elemente nur aus einem subalternen, in rückständigen Werkstätten nachhinkenden Fortleben oder als ein Wiederaufleben, als ein mehr oder weniger bewußtes Wiederaufnehmen einer alten Weise, zu erklären sind. Die Bearbeiter des zeitgenössischen Ornamentes und Kunstgewerbes – Lichtwark, Deri, v. Falke [1]) — neigen dahin, daß es sich um ein Zurückgreifen handelt, die Forscher auf dem Gebiete der Architektur sind dagegen fast durchgehend der Meinung, daß wir es nur mit einem unschöpferischen Festhalten an der mittelalterlichen Tradition zu tun haben. Sprechen die einen von Neugotik, so sprechen etwa Lübke, Bezold, Pfister, aber auch Lessing [2]) von Nachgotik. Nach jener Ansicht hat sich die Profanbaukunst im ausgehenden 16. Jahrhundert wohl in allen wesentlichen Teilen von der Gotik frei gemacht, aber alle jene Teile sind noch immer gotisch gebildet, deren Gestaltung und Ausführung man nach mittelalterlicher Gepflogenheit einfachen Werkleuten ohne Zugrundelegung einer verbindlichen Entwurfszeichnung überließ, so vor allem die Profile der Fenstergewände, die allerdings fast ohne Ausnahme während des gesamten 16. Jahrhunderts und bis zum dreißigjährigen Krieg in Deutschland durch Kehlen und Facetten, die in den Mauerkörper einschneiden, gebildet werden. Den anderen Standpunkt vertritt Otto v. Falke. An Hand einer Reihe von Pokalen aus dem Lüneburger Silberschatz und aus der Werkstatt so bedeutender und selbständiger Künstler wie Hans Petzolt zeigt er, wie nach einer Periode strengster Klassizität während des zweiten Drittels des Jahrhunderts danach in zunehmendem Maße gotische Formen wiederauftauchen und zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine Anzahl Buckelbecher entstanden sind, die nur schwer von altgotischen unterschieden werden können. Aus Falkes Aufsatz geht mit voller Deutlichkeit hervor, daß um 1600 zum mindestens im Kunstgewerbe Meister mit gotischen Formen arbeiten, denen man keinesfalls provinzielle

---

[1]) Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. 1888. S. 67 u. 112. Deri, Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts. 1906. S. 55. Falke, Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Spätrenaissance. Jahrbücher der preuß. Kunstsammlungen, Bd. 40 (1919) S. 75.

[2]) Lübke-Haupt, Geschichte der Renaissance in Deutschland. 3. Aufl., 1914. Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Danemark. 2. Aufl., Leipzig 1908. Pfister, Das Würzburger Wohnhaus. Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Beiheft 13 (1915), S. 34. Lessing, Gold und Silber. Berlin 1892, S. 68 und 89.

oder handwerkliche Rückständigkeit vorwerfen kann. Weder Petzold, noch Dietterlin, der in seiner Architectura an mehreren Stellen gotisches Maßwerk verwendet, kann man mangelnde Phantasie oder Unkenntnis der neuen italienischen Formen nachsagen. Endlich sei noch eine dritte Ansicht erwähnt, die die Verwendung gotischer Formen als bewußten nationalen Widerspruch gegen das Welschtum der Renaissance ansehen möchte. So urteilt Behnke in dem von ihm bearbeiteten Abschnitt in Lehnerts Geschichte des Kunstgewerbes[1]). Allein die Formen der italienischen Spätrenaissance und sonderlich in der deutschen Umarbeitung des ausgehenden 16. Jahrhunderts sind kaum noch als undeutsch — eher noch als unkirchlich — empfunden worden. Immerhin ließe sich so eine Stelle in Daniel Specklins Vorrede zu seiner Architectura von Festungen von 1589 deuten, in der er als einen der Gründe, die ihn zur Veröffentlichung gedrängt haben, angibt: zum anderen möchte er den Italienern antworten, so uns Deutsche mit großer Verachtung angreifen und niemand gut genug achten, als ob wir gänzlich ohne Sinn und Hirn und gleich Kindern zu achten wären, und die behaupten, sie hätten in unserem Tun noch nie etwas gesehen oder gehört, das wir nicht von ihnen gestohlen, und daß wir noch nie etwas Neues erfunden hätten. Dennoch darf man aus diesen Kampfgedanken Specklins oder ähnlichen Ansichten, die in der zeitgenössischen Literatur verschiedentlich bemerbkar sind, das Auftreten der Gotik wohl kaum unmittelbar erklären.

Die Frage, wie die gotischen Formen um 1600 zu deuten seien, ist bisher immer ausschließlich nach einer Seite hin beantwortet worden. Doch scheint, daß sie mit einem Entweder — Oder nicht zu lösen ist. Auf der einen Seite lebt die mittelalterliche Tradition immer mehr oder weniger offen fort und erhält sich die Gotik in der Konstruktion lebendig, auf der anderen Seite hat die barocke Tendenz dieser Jahrzehnte im Dekor die Gotik — wenn auch nur als Provisorium — wieder aufleben lassen. Und endlich dürfte das Fort- und Weiterleben der Gotik aus einer kirchlich-religiösen Abneigung gegenüber der antikisch-humanistischen Formenwelt Italiens zu erklären sein.

II.

In der kirchlichen Baukunst war die mittelalterliche Tradition während des 16. Jahrhunderts nie ganz abgerissen. Auch in den Jahrzehnten nach 1530 bis 1580 nicht, da der Bau von Kirchen fast ganz zum Stillstand gekommen war. Die Hofkirche in Innsbruck (1553—63) und die Stadtkirche in Marienberg in Sachsen (1558) sind Hallenkirchen ausgesprochen spätgotischen Gepräges, an dem auch das neuzeitliche, zum Teil jüngere Ornament ihrer Dekorationen wenig ändert. Und als am Ende des Jahrhunderts unter dem Einfluß der Gegenreformation und der Jesuiten in katholischen, aber auch in protestantischen Ländern wieder zahlreiche Kirchen errichtet werden, sind es mit ganz geringen Ausnahmen gotische Kirchen.

Drei Zentren lassen sich markieren. Einmal die Jesuitenkirchen, die im Rheinland und in Westfalen errichtet werden[2]). Eine einheitliche Richtung lassen sie nicht

---

[1]) Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. I S. 596. Dagegen auch Falke a. a. O. S. 92.

[2]) Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. 2 Bde, 1908—10.

erkennen. Bald sind sie Hallenkirchen — diese in der Mehrzahl —, bald Basiliken — so die Kirchen in Molsheim, Köln, Münster, Koblenz —, bald auch jene Zwischenform mit überhöhtem Mittelschiff und Obergaden, aber ohne eigene Lichtquelle. Ihre Dekoration zeigt ebenso wechselnd bald mehr gotisches Maßwerk oder zeitgenössisches Beschlag- und Kartuschenwerk. Charakteristisch bleibt für alle diese Bauten das Verwenden mittelalterlicher Bauformen und daneben die Emporen, die häufig die Seitenschiffe in ganzer Breite ausfüllen. Die bedeutendsten Bauten dieser Art sind die Dreifaltigkeitskirche in Molsheim (1614—19 und St. Maria Himmelfahrt in Köln (1618 bis 1627), beides Jesuitenkirchen und beide von Christoph Wamser aus Aschaffenburg erbaut. Wo sich italienische Formen finden, wie die den Obergaden tragenden Säulen der Kölner Kirche, sind sie um ihre ursprüngliche Bedeutung gebracht, während andererseits die gotischen, etwa die Kreuzrippengewölbe, noch von ganz strenger Art sind. Im Vergleich mit älteren gotischen eignet diesen jüngeren Kirchen wohl eine gewisse Weiträumigkeit, die die Höhenbewegung nicht mehr so stark wie früher zur Geltung kommen läßt. Daß aber diese noch immer betont ist, dafür sorgen schon die dünnen Rundpfeiler und die hochaufsteigenden Gewölberippen. Von den vier in Paris aufbewahrten Entwürfen [1]) für den Kölner Bau stammen drei aus Bayern. Diese sind in den Einzelheiten italienisch, wie es im Einflußbereich der Michaelskirche nicht anders zu erwarten ist; in der räumlichen Disposition und Konstruktion halten aber auch diese an der mittelalterlichen Tradition fest.

Gleichzeitig werden in einem zweiten Zentrum, in Niedersachsen, zwei protestantische Kirchen errichtet, die das gleiche Festhalten an der Spätgotik erkennen lassen: es sind die Hauptkirche in Wolfenbüttel, die 1604—23 von Paul Franke erbaut wurde, und die lutherische Kirche in Bückeburg, die 1615 geweiht wurde. Die dekorative Ausstattung beider Kirchen ist im Stile des beginnenden 17. Jahrhunderts gehalten. Die das Gewölbe der Bückeburger Kirche tragenden Stützen sind in Proportion und Schwellung nach dem Vorbild antiker Säulen gebildet. Die Wolfenbütteler Kirche ist dagegen in der Zier freier. Sind in Bückeburg die Kapitelle korinthisch, so weisen die Wolfenbütteler nur ganz lose Beziehungen zu antikischen Formen auf, sind vielmehr von Wendel Dietterlin beeinflußt. Sieht man aber von diesem übergeworfenen Gewande ab — in der Tat sind diese dekorativen Dinge nur ein lose übergeworfenes Gewand, das in keinerlei innerer Beziehung zum Baukörper selbst steht — sieht man davon ab, so wird in beiden Kirchen wiederum in der Grundrißbildung und Konstruktion, in den hohen, die Wand in vertikale Streifen auflösenden Fenstern und Strebepfeilern, die an den Ecken noch wie in gotischer Zeit diagonal gestellt sind, das Fortleben der mittelalterlichen Bautradition deutlich. Gegenüber den spätgotischen, aber auch den rheinischen Hallenkirchen zeichnen sich diese niedersächsischen durch eine größere Weiträumigkeit und Luftigkeit aus; die quadratischen Kreuzgewölbe bewirken eine größere Lagerung, die Spitzbogen sind abgestumpft, die Höhe ist gedämpft, die Emporen füllen die Seitenschiffe nur zum Teil; das verleiht diesen beiden Räumen jenen älteren wie den rheinischen gegenüber etwas von renaissancehafter Ruhe und Harmonie. In Süddeutschland tritt demgegenüber die Gotik nur selten so offen zutage.

[1]) Braun a. a. O. I, S. 67.

In Einzelheiten faßbar wird sie in der unter den Augen Schickhardts entstandenen Freudenstädter Kirche, in deren Netzgewölben, den spitzbogigen Fenstern mit Maßwerk, an den Portalen, die von sich durchschneidenden Stäben gerahmt sind. Schickhardt, der in Mömpelgard eine streng gegliederte Renaissancekirche aufführte, hat in Freudenstadt die Ausführung nicht etwa untergeordneten Kräften überlassen, aus noch erhaltenen Akten geht hervor, daß er vielmehr alle diese Einzelheiten selbst vergeben und also auch bestimmt hat [1]).

Ein ausgesprochenes Zentrum, das dritte festlegbare, findet sich im Hochstift Würzburg, in den unter der Regierung des Bischofs Julius Echter von Mespelbrunn (1573—1617) ausgeführten Bauwerken, die man gewöhnlich unter dem Namen Juliusstil [2]) zusammenfaßt. Fast ausschließlich gotische Formen zeigt das 1610–14 erbaute Langhaus und Querschiff der Wallfahrtskirche in Dettelbach. Das stichkappige Tonnengewölbe ist mit gewundenen Reihungen figuriert, die spitzbogigen Fenster haben Maßwerk, außen stützen gotische Strebepfeiler den Bau und nur die Pilaster mit Eierstabgesimsen unter den Gewölbeansätzen und der plastische Schmuck des Portales und der Kanzel von Michael Kern zeigen die Formen des frühen 17. Jahrhunderts. Dagegen weist das Hauptwerk der Juliusschen Bautätigkeit, die Würzburger Universitätskirche, 1583—91 erbaut, gotische Formen nur in wenigen Einzelheiten auf. Sie finden sich im Maßwerk der Fenster, in der Rose über dem Portale und den Kreuzgewölben innen. Im übrigen ist das Äußere fast durchweg ein Produkt späterer Umbauten, so daß wir heute als Werk jener Zeit nur noch das Innere beurteilen können. Und dessen Aussehen wird durch strenge italienische Gliederung mittels Pfeilerarkaden und vorgestellten Halbsäulen bestimmt.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß es bei diesen sakralen Bauwerken sich um ein kontinuierliches Fortleben der mittelalterlichen Bautradition handelt. Aber freilich nicht aus provinzieller Rückständigkeit: das verbietet allein der Hinweis auf Paul Franke, den Erbauer der Wolfenbütteler Kirche, der zu den bedeutendsten Meistern Niederdeutschlands während dieser Jahrzehnte gezählt werden muß, das verbietet der Hinweis auf Schickhardt, das verbietet vor allem die Tatsache, daß die Jesuiten ihre Kirchenpläne in Rom begutachten lassen mußten [3]). Vielmehr muß dieses Festhalten an der Gotik im Kirchenbau doch wohl aus einem religiösen Empfinden erklärt werden, das diese im Gegensatz zu der heidnisch-antikischen Baukunst der italienischen Renaissance als spezifisch kirchlich und christlich ansah [4]). Und dieses Empfinden scheint in beiden Glaubenslagern gleich stark gewesen zu sein. Damit ist aber auch jenen Versuchen begegnet, die diese Gotik um 1600 aus gegenreformatorischen Tendenzen [5]) erklären möchten. Das mag für einzelne Bauherren zugetroffen haben, den Gesamtkomplex gotischer kirchlicher Bauwerke um 1600 trifft man nicht mit dieser speziellen,

---

[1]) Baum, Heinrich Schickhardt. Straßburg 1916, S. 32 ff.

[2]) Pfister a. a. O.

[3]) Braun a. a. O. I S. 6 und 268.

[4]) Darauf weist Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler anläßlich Molsheim und Würzburg hin. Auch Braun a. a. O. I, S. 263.

[5]) So Lübke, Geschichte der Renaissance. 2. Aufl., 1882. Dagegen Braun a. a. O. S. 266.

sondern nur mit jener allgemeinen Erklärung. Und ebenso wenig wird man die Jesuiten heranziehen dürfen. Diese paßten sich feinfühlig dem genius loci an und gestalteten ihre Kirchenbauten der lokalen Tradition entsprechend [1]), legten sich aber keineswegs auf die Gotik fest. In Bayern und Schwaben bauen sie fast ausschließlich in den Formen der Renaissance und des Barock, in Südwestdeutschland, im Rheinland und Westfalen halten sie wiederum fast ebenso ausschließlich am mittelalterlichen Erbe fest. Aber auch da wird man kaum je soweit gehen dürfen, dieses Festhalten unmittelbar mit dem Bemühen um die Restauration der Kirche zu verknüpfen. Nicht ein Mittel, sondern eine psychologische Voraussetzung war es in ihrem Kampf.

III.

Dieses Festhalten an der Gotik findet sich nun auch in der Konstruktion bei Bauwerken, die äußerlich nichts mit diesen Nachahmungen gotischer Bauwerke zu tun haben, die sich da vielmehr als ganz moderne mit den von Italien übernommenen Mitteln arbeitende Werke darstellen. Und zwar gilt das für profane wie für sakrale Bauwerke. Denn bei so modernen Bauwerken wie dem Paderborner Rathaus, dem Münsterer Stadtweinhaus, dem Heidelberger Haus zum Ritter oder dem Wedekindschen Haus in Hildesheim ist nicht nur die Grundrißdisposition, sondern auch der statische Aufbau, die Verteilung der Last auf wenige, verhältnismäßig schmale Punkte noch vollkommen gotisch. Deutlicher als im Steinbau stellt sich das im Fachwerkbau dar, der gerade jetzt seine letzt und feinste Blüte treibt. In der Art, wie das Wedekindsche Haus dekorativ durchgestaltet ist, vertritt es einen ganz modernen Typ. Die Probleme, die das Jahrhundert beschäftigt haben, sind alle gelöst. Die Horizontale ist nachdrücklich durchgeführt, die Wand ist mit Hilfe italienischer Ornamentik und italienischer Reliefbehandlung geschlossen, die Teile sind klar voneinander abgesetzt. Bot sich der gotische Fachwerkbau des 15. Jahrhunderts stets als ein Gestänge, als Gerüstbau, dar, so ist jetzt die Wand als einheitliche, geschlossene Fläche behandelt. Aber eben unter diesem neuen Gewand hat sich die alte Konstruktion erhalten. Was den Bau stützt und trägt, sind wie ehemals die Gerüstbalken der Ständer und Schwellen.

Und diese Feststellung gewinnt an Bedeutung, wenn man auch bei einem Bau wie St. Michael in München (beg. 1583) die gotische Konstruktion erkannt hat [2]). Es ist noch nicht lange her, daß man dieses Bauwerk für einen Fremdkörper in der deutschen Kunst ansah. Heute stellt es sich uns als eine der schönsten Leistungen der bodenständigen deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts dar — wenigstens in den älteren Teilen, die vor dem Einsturz des Turmes ausgeführt wurden. Und ebenso sind aus mittelalterlichen Baugedanken die Würzburger Universitätskirche, die Neuburger Hofkirche und die große Nachfolge der Michaelskirche erwachsen. Durch die Nähe Italiens und die dadurch veranlaßte Stärkung des plastischen Raumgefühls mag es zu erklären sein, daß im Gegensatz zu den norddeutschen diese Kirchen keine Hallen-

---

[1]) Braun a. a. O. des öfteren.

[2]) Hauttmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550–1780. München 1921, S. 108. Braun a. a. O. S. 336. Rosemann, Die Hallenkirche auf germanischem Boden. Münchener Diss. 1924.

kirchen, sondern einschiffige, einheitliche Räume sind. Der Reiz der ziellos wogenden irrationalen Hallenkirche war den süddeutschen Meistern unverständlich geworden. Sie verlangten klare, restlos überschaubare Räume ohne dunkle Ecken und unfaßliche Winkel. Aber mit diesem auf plastische Klarheit ausgehen en Streben geht eine ganz unitalienische Anordnung der Teile und eine ganz unitalienische Führung des Außenkonturs zusammen. Alle diese Bauwerke sind nicht als Basiliken disponiert, wie man es erwarten sollte, da alle dekorativen Elemente von Italien übernommen sind. Die Seitenkapellen heben sich nicht — in St. Michael infolge einer nachträglichen Änderung ein klein wenig — gegenüber dem Mittelschiff außen ab, vielmehr steigen die Mauern wie in gotischer Zeit durchlaufend bis zum Dach empor. Wie damals sind die das Gewölbe tragenden Strebepfeiler ins Innere gezogen, so daß sich Nischen ergeben, die als Kapellen benutzt werden können. Diese Kapellennischen sind nicht wie in Italien im Äußeren durch ihre Abtreppung als selbständige, sozusagen nur erdgeschossige Bauteile erkennbar, sondern steigen mit den Strebepfeilern bis zum Gewölbe empor. Und endlich sind wie ehemals zwischen die Wandpfeiler Emporen gelegt. Dieses zuerst in der Spätgotik ausgebildete Wandpfeiler- und Emporenmotiv ist in St. Michael in München zu einem beherrschenden Moment geworden und sollte zukünftig für fast alle süddeutschen Kirchenbauten der folgenden zwei Jahrhunderte verbindlich werden.

Für die Emporen der Rheinischen Jesuitenkirchen, die nie so innig mit dem Baukörper verwachsen sind wie in den süddeutschen Bauwerken, dürften vielleicht romanische Vorbilder maßgebend gewesen sein, in den Emporenanlagen der Münchener Michaelskirche lebt dagegen die spätgotische Prägung weiter. Sicherlich ist die Ableitung der Emporen der Michaelskirche aus den Choretti des römischen Gesù falsch. Diese füllen nur die niedrigen Raumreste zwischen den Kapellen und den sie abschließenden Pultdächern und stören die basilikale Abtreppung nicht. Dagegen erscheinen die Emporen der Michaelskirche neben den unteren Kapellen als gleichbetont, sie steigen über ihnen in gleicher Tiefe empor und schneiden selbst noch in die Tonne ein, so wie es schon in der Martinskirche in Amberg, der Wolfgangskirche in Schneeberg oder der Salvatorkapelle in Passau der Fall war, passen sich auch jetzt noch Wandpfeiler und Emporen der Blockform an und bedingen wie ehemals bis zum Dach durchlaufende Mauern. Was abgesehen von der Dekoration in diesen neuzeitlichen Kirchenbauten anders geworden ist, das sind die Proportionen. Dank der anderen Abwägung von Höhe und Breite, infolge der Verwendung des Rundbogens, der klassischen Säulen und Pilaster entsprechen diese Räume menschlichem Maß, sind sie nicht von steter zum Himmel eilender oder richtungslos wogender Bewegung erfüllt, sondern weitgehend beruhigte, plastische Gebilde.

Die Würzburger Universitätskirche (1583—91), eine einschiffige Anlage mit zwei Emporengeschossen, muß im besonderen von den deutschen Schloßkapellen abgeleitet werden [1]: von Augustusburg, Hartenfels, Wittenberg, Ziesar. Zwar erscheint sie im Grundriß als Hallenkirche, erscheinen da die die Emporen tragenden Pfeiler

[1]) Hauttmann a. a. O. S. 109. Mader in Kunstdenkmälern von Bayern, III, 139, Würzburg S. 515/16.

als Freipfeiler, jedoch handelt es sich auch hier um Wandpfeiler, die um möglichst geräumiger Emporen willen so verbreitert wurden, daß ihre vorderen Teile sich allerdings weit von ihren Kernstücken an der Mauer entfernt haben und daher im Grundriß als Freipfeiler erscheinen. Tatsächlich gibt auch der Raumeindruck das Langhaus als einschiffigen, abgeschlossenen Raum, der im Osten wirkungsvoll durch die Tribuna, an den Seiten durch die sich zur Fläche zusammenschließenden Arkaden und Halbsäulen begrenzt wird, wodurch das Auge gehindert ist, in die Seitenräume und Emporen wie in Seitenschiffe abzuschweifen.

Stärker noch lebt die gotische Tradition in der Neuburger Hofkirche (1607—16). Wie die meisten posthumen gotischen Anlagen am Rhein und in Niedersachsen ist sie nichts anderes als eine Wiederholung des spätgotischen Hallenschemas [1]). Und mit den rheinischen Anlagen hat sie auch das gemein, daß die Seitenschiffe durch Emporen gefüllt und unterteilt sind. Der verschiedene Eindruck, den sie dennoch gegenüber jenen macht, beruht allein auf der strengen, neuzeitlichen Dekoration, die die Hand eines plastisch ganz im Sinne der Spätrenaissance gestaltenden Künstlers zeigt.

IV.

Anders wird das Urteil lauten, wenn man der Gotik dort nachgeht, wo sie nur eine dekorative Angelegenheit ist. Das ist hauptsächlich, aber nicht ausschließlich in der bügerlichen Baukunst der Fall. Es werden sich aber auch Beispiele aus der kirchlichen Baukunst anreihen lassen, bei denen jene oben angeführte Erklärung nicht geltend gemacht werden kann. Die Fischblasen an der Dachgalerie des Schweinfurter Rathauses (1570) erscheinen als eine Ausnahme innerhalb der anliegenden Jahrzehnte. Um 1600 findet sich dagegen gotisches Maßwerk neben dem neuzeitlichen Ornament als nahezu gleichberechtigt. Einige Beispiele: 1590 in den Erkerbrüstungen des Toplerhauses zu Nürnberg, 1591 am Balkon des Braunschweiger Gewandhauses, 1592—97 in den Fenstern des Juleums zu Helmstedt, 1594—97 am Turmabschluß der Gumpertuskirche zu Ansbach, 1605 an den Fensterbrüstungen der Fassade und den Hofgalerien des Pellerhauses zu Nürnberg, 1607 an der Galerie des Fleischhauses in Molsheim, 1618 an der Rathaustreppe zu Nördlingen, wo die Geländer und Fenster mit Maßwerk gefüllt sind, wo das Portal mit einem Kleeblattympanon bekrönt ist, das von sich durchschneidenden gotischen Stäben gerahmt wird, und wo endlich das Ganze von Streben gegliedert und getragen wird, die mit antikischen Säulen nichts gemein, sondern ausgesprochen gotischen Charakter haben, endlich 1620 an der im übrigen im Stile der Spätrenaissance gehaltenen Musiktribüne und an der Vorhalle am Querschiff des Freiburger Münsters.

In all diesen Fällen finden sich die gotischen Schmuckformen nicht an nebensächlichen Teilen, nicht an Stellen, die subalternen Handwerkern überlassen wurden, sondern sie bestimmen den Gesamteindruck der Bauwerke primär und sind zweifelsohne so vom entwerfenden Meister gewünscht worden. Und weder das Braunschweiger

---

[1]) Schröder, Die Hofkirche in Neuburg a. D. Die Christliche Kunst, II (1905—06) S. 212.

Gewandhaus, noch das Nürnberger Pellerhaus gestatten ihre Meister für provinzielle Kräfte zu halten, die von den großen Bewegungen ihrer Tage nichts wissen. Im Gegenteil stehen gerade sie, wofür alles andere spricht, mitten in ihnen und müssen zu den führenden gezählt werden.

Mit einem Hinweis auf Rückständigkeit kann hier nicht argumentiert werden. Und auch Sparsamkeit der Bauherren kann nicht ausschlaggebend gewesen sein, wie bei Julius Echter von Mespelbrunn angeführt worden ist [1]. Nein, wenn schon der Rathausaufgang in Görlitz 1537 in reinen Renaissanceformen fast ohne jede gotische Reminiszenz errichtet wurde, und es dann bei der Rathaustreppe in Nördlingen 1618 umgekehrt ebenso selbstverständlich erscheint, die Geländer mit Maßwerk zu füllen und über dem Portal ein Kleeblattympanon anzubringen, oder wenn der Meister des Pellerhauses, Jakob Wolff d. Ält., an fast allen Stellen, wo dekorative Füllungen in Frage kommen, gotisches Maßwerk wählt, so kann es sich da nicht um subalternes Festhalten am Altüberlieferten, sondern nur um bewußte Wiederaufnahme handeln. Auch die mittlere Zeit des 16. Jahrhunderts war nicht völlig frei von gotischen Reminiszenzen, aber waren sie damals nur inoffiziell an Nebensächlichkeiten vorhanden, wo untergeordnete, unselbständige Hände ohne Kontrolle von Seiten des leitenden Meisters tätig waren, so treten sie jetzt ganz frei in großer Zahl und an wesentlichen Teilen der Bauwerke auf. Schon der rein statistische, nicht minder der qualitative Vergleich drängen zu der Entscheidung, daß es sich in den obigen Fällen, in Nürnberg, Braunschweig, Helmstedt, Ansbach, Nördlingen nicht um eine Nachgotik, sondern um eine Neugotik handelt. Und was immer zur Gotik zurückführte, darauf hat schon Falke Antwort gegeben: es war „die Sehnsucht nach Entlastung von der Überfülle der Formen, von einer reichen, aber schal gewordenen Ornamentik.“ [2] Es war der Drang nach gefühlteren, weniger von einer intellektualistischen Gesinnung mechanisierten Formen, es war das gleiche Streben, das zu den übersteigerten und höchst differenzierten Ornamentformen des deutschen Frühbarock hinführte, es war die Flucht aus der italienischen Rationalität.

Handelte es sich in allen konstruktiven Dingen offensichtlich um ein intensives Fortleben der mittelalterlichen Bautradition, so müssen wir jetzt bei der Betrachtung der Gotik in der Dekoration von Wiederaufleben sprechen. So erklärt sich der Zwiespalt der heutigen Beurteiler: die einen, die nur die Entwicklung des Dekors beobachten, haben recht, wenn sie Neugotik feststellen, die anderen, die den rein architektonischen Bestand untersuchen, haben ebenso recht, wenn sie Nachwirken spätgotischer Formen und Gewohnheiten feststellen. Die Frage, ob es sich bei der Gotik um 1600 um Nachleben oder Wiederaufnahme handelt, ist – wie wir schon einleitend sagten – nicht mit einem Entweder–Oder, sondern nur mit einem Sowohl–Als auch zu entscheiden. In allen konstruktiven Dingen lebt die mittelalterliche Tradition weiter, wo aber im Zierat sich in diesen Jahrzehnten gotische Formen finden, dort handelt es sich wirklich um Wiederaufnahme einer schon fast vergessenen Sprache. Und das Motiv ist wohl in beiden Fällen das gleiche, das eine, das schon oben angedeutet wurde.

---

[1] Pfister a. a. O. S. 15 ff.
[2] Falke a. a. O. S. 92.

Wenn der Baumeister von Alt-St. Michael den Kirchenraum noch nach mittelalterlichen Proportionsgesetzen komponiert (Π 4 Δ)[1], so geschah es sicher nicht aus Rückständigkeit, als wohl darum, daß die Möglichkeiten, die sie für das räumliche Leben boten, ihm willkommen waren. Es war auch hier die Abneigung gegen die Klarheit und Rationalität italienischer Gestaltungen. Statt dessen suchten dieser Meister oder die Meister des Pellerhauses und des Braunschweiger Gewandhauses den Reiz des Ungelösten und des Bewegten. Das war ja die Tendenz dieser Jahrzehnte an der Wende zum neuen Jahrhundert. Sie findet sich ebenso am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses oder am Augsburger Rathaus. Solange sie die Lösungen des Barock noch nicht kannten, was bei diesen der Fall ist, mußten ihnen die Formen und Gestaltungsideen der Spätgotik in hohem Grade begehrenswert erscheinen. Auf die Dauer freilich konnten sie nicht befriedigen.

Was diese Jahrzehnte unmittelbar und ohne Hinzutun von der Gotik übernommen hatten, war im Verlaufe des 17. Jahrhunderts zum Absterben verurteilt. Mögen es Raumgebilde wie die rheinischen oder niedersächsischen Hallenkirchen gewesen sein, die das alte mittelalterliche Schema fast ohne Veränderung übernahmen, mögen es einzelne ornamentale Motive gewesen sein, alle diese unschöpferischen Entlehnungen konnten nur ein Ausweg, ein Provisorium, aber keine endgültige Lösung sein. Eine endgültige Lösung bot allein St. Michael. Indem es das von der Gotik übernommene Schema umbildete und für die neue in italienischer Schule geklärte Raumgestaltung dienstbar machte, prägte es den neuen Typ der Wandpfeilerkirche, der nach ihm in Dillingen und Landshut und fast allen süddeutschen Kirchen bis weit über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus das Erbe der Spätgotik gültig erhielt.

Das Ziel dieser Jahrzehnte war massiges, drängendes Leben, war stärkste Plastizität und räumliche Ausweitung. Das unterscheidet auch das Langhaus der Michaelskirche von jedem spätgotischen Raum: die Art, wie jetzt die drei Dimensionen gleichartig den Raum beherrschen und bewegen. Und wo Dietterlin moderne und gotische Formen auf einem Blatt vereint, steht die Linienhaftigkeit der älteren mit der räumlichen Extensität der neueren in einem offenen Widerspruch. Die gotischen Formen scheinen widerstandslos emporzuwachsen, jetzt wollte man den Kampf, wollte üppige, kompakte Gebilde, die drücken und stoßen. Wenn das aber das Ziel war, konnten die gotischen Gebilde nur ein Notbehelf sein. Und nur da leben mittelalterliche Schöpfungen weiter, wo sie in der Konstruktion verborgen sind: Dienerinnen neuer Kunstformen und ihnen doch etwas von ihrem Geiste und Temperament einhauchend. Aber vielleicht versteht man ihre Wiederkehr erst recht, wenn man sie als Ausdruck eines manieristischen Formgefühls faßt, das ähnlich wie in Italien auf Formen und Motive zurückgreift, die scheinbar längst völlig vergessen sind. Besteht diese Deutung zu Recht — die zeitgenössische Malerei und Plastik scheinen sie zu bestätigen — so wäre die Situation die, daß in der deutschen Baukunst um 1600 einer zum Barock strebenden Entwicklung eine andere Bewegung parallel läuft, die im Dekor die linienhaften, irrationalen Gestaltungen der Gotik aus einem spezifisch manieristischen Formgefühl wiederverwendete.

[1]) Hautmann a. a. O. S. 110 Anm. 4.

Leonardo da Vinci. Der Künstler und sein Werk von Edmund Hildebrandt. 1927. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin.

Nach den jetzt geradezu schon unzählbaren Einzelarbeiten über Leonardo und den kaum weniger zahlreichen populären Biographien über den Meister in allen Sprachen hat durch das vorliegende umfangreiche, mit zahlreichen tüchtigen Abbildungen ausgestattete Werk eines der hervorragendsten Lehrer an der Berliner Universität, Prof. Edmund Hildebrandt, die Würdigung des großen Meisters und seiner Werke eine sehr willkommene, nach verschiedenen Richtungen erfreuliche Bereicherung erfahren. Hildebrandt ist Schüler und war jahrelang Assistent von Wölfflin; seine feinsinnige Charakteristik und seine große Begabung für fesselnde Schilderung hat er namentlich in seinem Buche über Watteau bewiesen. Als Schüler Wölfflins stand er den Entdeckungen „bisher unbekannter" Werke Leonardos ebenso ablehnend entgegen wie dieser; in dem neuen Buch, das aus den Studien zu seinen jährlichen Vorlesungen über Leonardo erwachsen ist, ist er dagegen völlig selbständig, auch in seiner Kritik. Diese ist im wesentlichen in einen zweiten Teil des Buchs, den „Kritischen Anhang", verwiesen, den er auf einer gründlichen, begeisterten Würdigung der gesicherten Werke Leonardos aufbaut. Er bezeichnet seine Arbeit selbst als „stille Selbstbescheidung, besorgt, nur der Stimme des Genius zu lauschen und darüber zu wachen, daß sie allein, nicht seine eigene, hörbar werde". Wie der Verf. auf die kleine Zahl der Gemälde Leonardos eingeht, wie er dafür auch die Kopien verlorener oder nicht zur Ausführung gelangter Kompositionen und vor allem die Zeichnungen mit heranzieht, wie er seine zerstörten Bildwerke in den Entwürfen und kleinen Nachbildungen ausführlich würdigt, wie er auch über seine vorausschauenden wissenschaftlichen Arbeiten über Naturwissenschaften, Mathematik, Technik u. s. f. einen fesselnden Überblick gibt und stets dabei betont, daß diese Allseitigkeit in seiner Persönlichkeit einheitlich verankert war, das möge man in dem fesselnd geschriebenen Werke und an der Hand der zahlreichen Abbildungen selbst verfolgen. Hier sei es mir nur gestattet, einige Worte zu dem „Kritischen Anhang" des Buches zu sagen, in dem die „wichtigsten der umstrittenen Stücke in den europäischen Galerien" besprochen sind.

Es mußte mir eine besondere Freude sein, daß der Verf. gerade für drei der Gemälde, deren Benennung als Werke des Leonardo auf mich zurückgeht, gleichfalls die Echtheit anerkennt; zugleich eine Genugtuung nach den jahrzehntelangen, geradezu beleidigenden Angriffen, denen ich deswegen namentlich von den angeblichen Leonardo-Forschern ausgesetzt war. Es sind das Bildnis der Ginevra de' Benci in der Galerie Liechtenstein, die „Auferstehung Christi" und die „Wachsbüste der Flora", beide in unserem Museum. Hildebrandt hat diese Arbeiten vorwiegend von anderen Gesichtspunkten aus, als ich es getan hatte, besprochen; seine ästhetischen und psychischen Begründungen der Benennung als Werke des Leonardo vervollständigen und unterstützen in dankenswertester Weise das, was ich zuletzt und zusammenfassend in meinen „Studien über Leonardo da Vinci" (1921) über diese Bilder ausgeführt habe. Wenn der Verf. mein Eintreten für die alte Bestimmung mehrerer anderer Bildnisse sehr bestimmt ablehnt, so kann ich an dieser Stelle nicht wieder darauf eingehen. Erstaunt war ich, daß auch die „Dame mit dem Hermelin" in Krakau sich darunter befindet, die nicht nur die „Signatur Leonardos" gemeinsam mit den anderen Bildnissen trägt: sie sind sämtlich unfertig. Der Verf. will die Hand Leonardos nur noch in einzelnen Teilen entdecken. Die von uns seit ihrer Entdeckung, resp. Wiederaufstellung als früheste Jugendwerke in Anspruch genommenen Madonnen und Verkündigungsbilder erkennt der Verf. jetzt teils als völlig eigenhändig, teils unter starker Einschränkung an. Letzteres für die große Verkündigung in der Uffizien und die „Madonna mit der Vase" in der Münchener Pinakothek; namentlich mit Rücksicht auf den diese Bilder so weit überlegenen Engel in Verrocchios „Taufe Christi". Allein die Fertigstellung der „Taufe", die Leonardo für seinen Meister mit jener herrlichen Engelsfigur begann, fällt erst in das Ende von Leonardos Aufenthalt in Verrocchios Werkstatt; sie entstand um 1477, während wir jene Bilder in den Uffizien und in der Pinakothek schon nach den sehr ausgesprochenen äußeren Merkmalen etwa ins Jahr 1472, wenn nicht noch früher ansetzen müssen. Der junge Schüler führte darin sehr wahrscheinlich Aufträge aus, die Verrocchio erhalten hatte; in der Ausführung schloß sich daher der Schüler dem Meister noch möglichst eng an. Ein Zwischenraum von etwa fünf Jahren, der zwischen

der Ausführung dieser Bilder und des Engels in der „Taufe“ liegt, muß sich selbst bei einem so einzigen, genialen Schüler, wie es Leonardo war, deutlich in seinen Anfangsarbeiten dokumentiert haben.

In einem Falle scheint uns der Verf. um die fatalen Dokumente, welche die Eigenhändigkeit des Exemplars der „Madonna in der Felsgrotte“ in der Londoner National Gallery beweisen, beseitigen zu können, doch die Moral des großen Künstlers etwas gar zu niedrig einzuschätzen, wenn er ihm eine „aus Edelmut begangene kleine Notlüge“ zumutet, die auch in heutiger Zeit gottlob noch nicht zu den Unmöglichkeiten gehört, geschweige denn in einer in diesen Dingen so absolut skrupellose Epoche wie der Renaissance“. Dürfen wir wirklich einen so vornehmen Charakter wie Leonardo so niedrig einschätzen? Ich habe stets beide Exemplare für Originale erklärt, wenn auch Schüler, namentlich bei dem Pariser Exemplar mit daran beteiligt waren, und ich bedaure daher heute noch, daß mir bei dem Versuche eines Kaufs des Londoner Exemplars die Nationalgallery zuvorgekommen ist. Hildebrandt geht mit seinen wissenschaftlichen Gegnern bei dieser Gelegenheit nicht sehr glimpflich um. „Heute will uns das Eintreten für die Londoner Madonna auf Kosten der Pariser, fast nur noch als eine jener Unbegreiflichkeiten erscheinen, die in der Geschichte aller Wissenschaften als historische Kuriositäten weiterleben und nur gelegentlich aus pädagogischen Gründen einer aufgeklärten Epoche ins Gedächtnis gerufen werden.“ Nachdem der Verf. für nicht weniger als drei wichtige Werke Leonardos zu der von mir zuerst ausgesprochenen und fast allein vertretenen Ansicht sich bekehrt hat, war da eine solche Abkanzelung am Platze? Ich habe die beiden Bilder häufig unmittelbar nach einander vergleichen können und weiß, daß ich auch heute keineswegs der einzige „Kenner“ bin, der für das Londoner Exemplar neben oder im Gegensatz gegen das Pariser eintritt. W. Bode

Carlo Crivelli und seine Schule von Franz Drey. Mit 109 Tafeln und Abbildungen im Text. München 1927. Verlag F. Bruckmann.

Es war ein glücklicher Gedanke von Dr. Franz Drey, Carlo Crivelli zum Thema einer großangelegten Monographie zu wählen. Crivelli ist einer der originellsten und zugleich der bedeutendsten Künstler Venedigs im Quattrocento. Er nennt sich mit Stolz fast auf allen seinen Bildern VENETVS; und doch verdankt er seine Bedeutung nicht am wenigsten gerade dem Umstande, daß er fern von Venedig lebte, das er infolge eines jugendlichen Leichtsinnes — er hatte die Frau eines Schiffers entführt und monatelang bei sich versteckt, wofür ihn 1457 eine hohe Geldstrafe traf · verließ. Er verschwand dann aus Venedig und brachte sein Leben in den kleinen Bergstädten im Süden der Provinz Emilia zu. Hier hatte der junge, in der Kunst der frühen Renaissance von Padua und Venedig aufgewachsene Maler sich die herbe Eigenart dieser Epoche der venezianischen Malerei erhalten und sie weiter entwickelt. Die mittelalterlichen Goldgründe hatte er beibehalten, hatte sie mit zierlichen Ornamenten versehen und Kronen, Waffen und Schmuckstücke plastisch in Gold aufgesetzt und fein durchgebildet; der Madonna und dem jungen weiblichen Heiligen im Hofstaat der Maria gab er zierliche Formen und lieblichen Ausdruck, die männlichen Heiligen gestaltete er eckig und herbe, abgehärmt in ernster Askese. Dafür kleidete er auch sie in die prächtigsten Kirchengewänder aus den kostbarsten Stoffen, mit den reichsten Mustern. Und als ob dieser Pracht in Farbe und Gold noch nicht genug sei, brachte er üppige Gehänge von Blumen und Früchten hinter dem Thron der Madonna an und stellte Vasen mit bunten Blumen davor auf. Dadurch ist die Wirkung von Crivellis Altartafeln eine sehr prächtige; sie sind der Stolz der Brera-Galerie in Mailand wie der Londoner National Gallery, und in Amerika sind sie neben den herben Täfelchen des Riesenaltarwerks von Duccio aus dem Dom von Siena die am höchsten bezahlten Bilder. Für die Galerie Huldschinsky hatte ich ein kleines frühes Madonnenbild von Carlo Crivelli einige Jahre vor dem Kriege um etwa 10 000 Mark erworben; der Besitzer hat es um 325 000 M. noch vor der Versteigerung an einen amerikanischen Händler verkauft, sodaß der jetzige Besitzer drüben sicher seine halbe Million Mark dafür gezahlt hat. Drey hat die Charakteristik Crivellis, seine künstlerische Herkunft und Entwicklung richtig und lebendig gezeichnet; er hat mit großer Sorgfalt das Werk des Meisters zusammengestellt, auch die nach Amerika verkauften Bilder. Er ist dabei sehr kritisch zu Werke gegangen, indem er ein paar Schüler und Werkstattsgenossen ausscheidet und besonders behandelt. Voran Carlos Sohn oder Bruder Vittore Crivelli, Pietro Alemanno u. a. Nachfolger in den Werken. Selbst ein so treffliches Bild wie die „Anbetung der Hirten“ in der Straßburger Galerie läßt er nicht als eigenhändig gelten. Ebenso scheidet er einen andern Künstler unter der Bezeichnung „Meister der Brera-Pedellen“ aus. Seine musterhafte Arbeit hat er noch dadurch für das wissenschaftliche Studium besonders zugänglich gemacht, daß er sie mit mehr als 100 trefflichen Tafeln und einer Anzahl von Textabbildungen ausgestattet hat, deren Ausführung auf der Höhe der besten Publikationen von F. Bruckmann stehen. W. Bode

Karl Stählin, Aus den Papieren Jacob von Stählins. Ein biographischer Beitrag zur deutsch-russischen Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Königsberg Pr. und Berlin, Ost-Europa-Verlag, 1926.

Der Untertitel des umfangreichen, mit 199 Abbildungen versehenen und vortrefflich ausgestatteten Buches deutet bereits darauf hin, was der Leser zu erwarten hat. Der bekannte Professor für osteuropäische Geschichte an der Berliner Universität entwirft an der Hand der hinterlassenen Schriften und Aufzeichnungen eines seiner in Rußland ansässigen Vorfahren ein buntbewegtes abwechslungsreiches Bild von russischer Kultur und russischem Leben seit der Regierung der Kaiserin Anna bis zu Katharina II. Der Grund das Werk an dieser Stelle anzuzeigen, rechtfertigt sich dadurch, daß es wichtige und interessante Beiträge zu der russischen, deutschen und allgemein europäischen Kunstgeschichte bietet. Leider ist es bei dem hier zur Verfügung stehenden Raum nicht möglich, auch auf die Schilderungen der politischen und allgemeinen Sittenzustände einzugehen, die in der Spiegelung eines in verschiedenen Stellungen am Zarenhofe tätigen Augenzeugen, Polyhistors und Weltmannes zu den fesselndsten Partien des Buches gehören.

Von besonderem Wert für die Kunstgeschichte sind die zusammenfassenden Abschnitte, in denen die künstlerischen Zustände Rußlands unter den verschiedenen Regierungen veranschaulicht werden. Der Wechsel der Regierungen hat in dem völlig absolutistischen Staatswesen einen merkbaren Einfluß auf das Kunstgetriebe gehabt. Zugleich spiegelt sich hier an der äußersten Peripherie der Kultur der Gesamtverlauf der europäischen Entwicklung in bezeichnenden Wendungen und Verschiebungen und ringen die durch verschiedene Nationalitäten vertretenen Tendenzen um die Oberherrschaft. Peter der Große, der die Tore Rußlands dem west- und südeuropäischen Kunstleben öffnete, verteilte seine Gunst zwischen Deutsche und Italiener. Aus Jacob Stählins Aufzeichnungen erfahren wir auch von dem Eintreffen und der Tätigkeit Andreas Schlüters in Petersburg, und es hat etwas seltsam Ergreifendes, wenn er seinen Bemerkungen über den durch Unglück und Undank aus Berlin vertriebenen und in seiner Ehre tief gekränkten Meister den Satz hinzufügt: „Er arbeitete auf das Perpetuum mobile". — Nachdem unter Peter II. die meisten deutschen Architekten entlassen worden waren, übernahm unter Elisabeth, mit welcher der eigentliche künstlerische Aufschwung beginnt, der italienische Barock, der am glänzendsten durch Rastrelli vertreten wurde, die Führung. Aber in den übrigen Künsten waren noch immer nicht wenige Deutsche tätig und wurden fortgesetzt berufen. Jedoch im letzten Jahrzehnt der Regierung Elisabeths ging zugleich mit einem Erstarken des national-russischen Elementes in Politik und Verwaltung und einer dadurch bewirkten Zurückdrängung der seit Peter dem Großen so stark im Vordergrunde stehenden Deutschen die Führung mehr und mehr an Frankreich über. Wir hören von Stählin, wie es seit 1750 in Petersburg kein vornehmes Haus mehr gab, das nicht „nach dem neuesten französischen gout meubliert und mit vergüldetem Schnitzwerk reichlich versehen gewesen wäre."

Seine Niederschriften bieten auch einen interessanten und wichtigen Beitrag zu der Anwendung des Wortes „barock" um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Bei der Aufzählung jener eben eingerichteten modernen Palais sagt er von einigen, daß sie „nach dem allerneuesten und reinsten Geschmack" ausgestattet seien. Wohingegen der Hofmarschall Naryschkin „die allerneueste und öfters baroque Decoration im Schnitzwerk vorzog", die in folgendem Satze näher erläutert wird: „Seine Prunk Zimmer sind anstatt gewöhnlicher vergüldter Einfaßung, mit vergüldten Palmbaum Stämmen besetzt, deren oben sich außbreitende Blätter, die Einfaßung oder Rahmen der Supportes ungezwungen außmachen." Und an einer anderen Stelle bezeichnet er den unter Peter dem Großen eingetroffenen Nicolas Pineau, von dem in Peterhof „die kleinen cabineter im Schloß von Boiserie in trefflichem Schnitz-Werck durch und durch außgearbeitet waren", als „einen der ersten Erfinder des gout baroque." Es kann demnach nicht zweifelhaft sein, daß er der reinen, d. h. gehaltenen und klassizierenden Dekoration die mit phantastischen Ausschweifungen und Kurvaturen arbeitende als die barocke gegenüberstellt. In diesem Sinne hat auch — worauf ich schon früher hinwies [1]) — der Président de Brosses in einem seiner Briefe (1739) das Wort verwandt, aber während er ihm eine herabsetzende Bedeutung gibt und es in einer solchen mit dem Ausdruck „gotisch" identifiziert, ist bei Stählin von einem tadelnden Beigeschmack nichts zu spüren. Man darf wohl sagen, daß beide unter dem Ausdruck „barock" das dekorative Wesen begreifen, das mit einer Auflehnung gegen den „grand gout" des Louis XIV-Stils eine größere Freiheit, Beweglichkeit und Unregelmäßigkeit herbeiführte und das sich für uns mit Namen wie Oppenord, Meissonnier und auch Nicolas Pineau verbindet. In einer solchen Sinnbedeutung hat Winckelmann ebenfalls, wie ich an der gleichen Stelle ausführte, von dem Worte Gebrauch gemacht.

---

[1]) Barock als Stilphänomen. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte II, S. 229.

Völlig beherrschend wurde der französische Geschmack wie auf allen Gebieten, so auf dem der Kunst unter Katharina II. Das Zeitalter der Aufklärung erscheint auch in Petersburg als ein Reflex französischen Geistes. Der unumschränkte Sieg des Französischen tritt uns wieder an einem charakteristischen Beispiel entgegen. Der bis dahin in dem kaiserlichen Bauwesen tonangebende Rastrelli wurde durch La Mothe aus dem Sattel gehoben. Als der Italiener, dessen Haupttätigkeit sich in der letzten Zeit auf den Bau des neuen Winterpalais konzentrierte, im Jahre 1763 für längere Zeit in seine Heimat beurlaubt war, wurde der Augenblick seiner Abwesenheit benutzt, um La Mothe die innere Einrichtung des Palais und insbesondere der Räume der Kaiserin zu übertragen. Wie diese an allen künstlerischen Dingen einen lebendigen Anteil nahm und unter ihrer Regierung Petersburg durch eine Anzahl seiner bedeutendsten Bauwerke und Monumente bereichert wurde, so gelangte auch das Sammelwesen zu seiner größten Blüte. In dem Sammeln alter Kunstwerke ging sie mit dem Beispiel voran, und als würdiger Platz für das in kaiserlichem Besitz Vereinigte wurde die von ihr errichtete Ermitage ausersehen.

Es ist ein großes Verdienst des Verfassers, die zerstreuten Aufzeichnungen Jacob Stählins, die einen einzigartigen Quellenwert besitzen, gesammelt, nach den für die Form seines Buches leitenden Gesichtspunkten verarbeitet und in einen großen historischen Zusammenhang gestellt zu haben. Das Ganze gewinnt durch die Abbildungen, in deren Auswahl sich auch ein besonderes Maß von Kenntnis und Mühe verrät, noch an anschaulichem Reiz.

Werner Weisbach

Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Band II (XVI) 1923. Begründet von Max Dvorák, hrg. von Dagobert Frey und Hans Tietze. Wien, Krystall-Verlag Ges. m. b. H. 1925. 2°. 128 S., 1 Taf. u. 91 Textabb.

Der reich illustrierte Band enthält außer eingehenden Buchbesprechungen (von Cam. Praschniker;: Sir Arthur Evans, The Palace of Minos, 1921; Dag. Frey: Quellenpublikationen. 1. Carte Vasariane. Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris, hrg. und mit kritischem Apparate versehen von Karl Frey, 1923. 2. Giulio Mancini, Viaggio di Roma per vedere le pitture, hrg. von Ludw. Studt. 3. Des Dombaumeisters und Buchdruckers Matthäus Roritzer Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit. Regensburg, 1486, 1923.; E. Winkler: Bericht über die seit 1919 erschienene tschechische kunstgeschichtliche Literatur; Hm. Jul. Hermann: Henry Martin, La miniature française du XIIIe au XVe siècle, 1923) vier hervorragende Abhandlungen, die insofern noch näher zusammengehören, als sie insgesamt dem Forschungsbereich der (vor- und altchristlichen) Antike angehören. Als posthumer Beitrag eröffnet den Band ein Vortrag des Begründers der Zeitschrift: Max Dvořák †, Die Entstehung der christlichen Kunst. Vortrag, gehalten im Österreichischen Museum am 13. November 1919, S. 1—13, der ganz recht und ganz klar sieht und zeigt, daß altheidnische und altchristliche Kunst zweierlei ist und daß von der einen gegenüber der anderen gilt, was Luther in ganz anderer Materie einst zu Zwingli gesagt hat: Ihr habt einen anderen Geist als wir. Zum Glück ist diese Erkenntnis und dieser Nachweis nicht beeinflußt worden von der am Anfang stehenden Behauptung, welche die zeitliche Ansetzung der „angeblich ältesten" unserer christlichen Fresken in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. als „eine phantastische Vorstellung" erklärt. Weder die Berufung auf den Stilbefund noch die auf Troeltsch kann das Zeugnis 1. der Topographie, 2. der Archäologie (Tracht und dergl.), 3. der Ikonographie illusorisch machen, daß wir tatsächlich mit christlichen Malereien aus der Wende des 1./2. Jahrhunderts („zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts" ist vielleicht etwas zu viel gesagt) und nicht erst, wie D. meint, von der Wende des 2./3. bzw. vom Anfang des 3. Jahrhunderts ab zu rechnen haben und rechnen dürfen. — Zu dem Vortrag Dvořáks steht in enger Beziehung die umfangreiche Studie von Fritz Saxl: Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen (S. 63—121). Drei Untersuchungen sind in ihr zusammengefaßt: I. Der Dialog als Thema der christlichen Kunst (64—77); II. Griechisches und Orientalisches in Kulturbildern [soll heißen: Kultbildern] hellenistischer Mysterienreligionen und des Christentums (77—102); III. Darstellungen der Weltenkönigs-Idee (102—121). Saxl führt in ihnen, immer von Bildanalysen ausgehend und zu religionsgeschichtlichen Betrachtungen überleitend, die Forschungen Dvořáks und Riegls selbständig und auf eigener Basis fort. Er zeigt in der ersten am Thema des Dialoges, wie die klassische Kunst wohl mancherlei Arten oder vielmehr Ansätze von Dialogdarstellungen, aber keine eigentliche Dialogdarstellung im Sinne einer geistigen Verschmelzung der Personen kennt, weil sie nur plastisch gesonderte Größen darstellen will und kann, wie dagegen die christliche Kunst hier über die klassische kraft innerer Voraussetzungen zum echten Dialogbild (Petrus und Paulus usf.) hinauswächst. Die zweite besonders umsichtige, namentlich auch für die Formalgeschichte der altchristlichen Kunst fruchtbare und förderliche Untersuchung tut dar, wie die beiden orientalischen Kulte des Mithras und des Christus zuerst in hellenischen Formen Bildgestalt gewinnen, wie aber der ungriechische Bildinhalt die griechischen Formen verändert in der Richtung der Abwendung von dem

Hellenisch-Dynamischen zum Orientalisch-Statischen, vom Organischen zum Mathematischen, vom Bewegten zum Unbewegten, vom Individuellen zum Symbolischen, aber so, daß dann doch im Christentum, anders als in der Mithrasreligion, im 4. Jahrhundert eine rückläufige Bewegung einsetzt zur Darstellung Christi als des vere deus et vere homo. Für die mithräische Kunst wird die These illustriert an den Mithrasdenkmälern und ihren hellenischen Prototypen, für die christliche Kunst vornehmlich am Bilde des Orpheus und am Bilde des Guten Hirten einschließlich der Deckenmalereien mit letzterem. Unschädlich für die Schlagkraft der Beweisführung ist hierbei das Malheur geblieben, daß die gleiche Deckenmalerei in S. Pietro e Marcellino nach verschiedenem Klischee zweimal abgebildet (Abb. 64, 65) und unmittelbar nach einander einmal als älteres, einmal als jüngeres Werk besprochen und gewürdigt ist (S. 94). Die dritte Untersuchung ist eine Auseinandersetzung mit Ernst Herzfeld, „Der Thron des Khosrô" usf., Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XLI, 1920. Während nämlich Herzfeld die überlieferten Berichte von dem Thron des Sasanidenkönigs Khosrô II. uminterpretiert in Berichte von einer besonders konstruierten Uhr desselben, führt Saxl den quellenmäßigen Nachweis, daß Thron und Kunstuhr des Khosrô tatsächlich unmittelbar zusammengehören und daß die Darstellung auf einem bei Klimowa im Gouvernement Perm gefundenen, jetzt in der Eremitage zu Petersburg befindlichen Silberteller nicht ist, wie Herzfeld glaubt, ein Abbild eines Teiles der Kunstuhr von jenem Thron, sondern eine Verherrlichung des Mondes (Mondgottes) als „des königlichen Planeten -- ja des Planeten als Königs" (117), indirekt also auch des Königs selber, „für den wohl auch die Arbeit angefertigt wurde" (118). Indem aber diese Darstellung den altorientalischen Inhalt und das altorientalische Kompositionsschema mit hellenischen Formen und Bewegungsmotiven verknüpft, die Saxl eindringlich analysiert, fällt aus ihr ein helles Licht auf das Problem der Beeinflussung der spätantiken Kunst des Ostens, speziell der sasanidischen, durch die des Westens. — Die beiden anderen Aufsätze unseres Zeitschriftenbandes gehen ganz den klassischen Archäologen an. Camillo Praschniker, Mykenai-Kreta-Dipylon (S. 14—35), gibt Antwort auf die Frage: „Wie kommt es dazu, daß die kretisch-mykenische Kunst von der geometrischen abgelöst worden ist? Besteht eine Verbindung zwischen den beiden oder haben sie nichts miteinander zu tun?" Und Arnold Schober, Der landschaftliche Raum im hellenistischen Reliefbild (S. 36—51), glaubt an Hand der hellenistischen Reliefbilder darlegen zu können, wann und auf welchem Wege der in dem Eindringen reicherer landschaftlichen Elemente in die Figuralkomposition gegebene Bruch mit der Tradition des klassisch-griechischen Reliefs vor sich ging.

Berlin — Georg Stuhlfauth

REGISTER ZU BAND XLIX

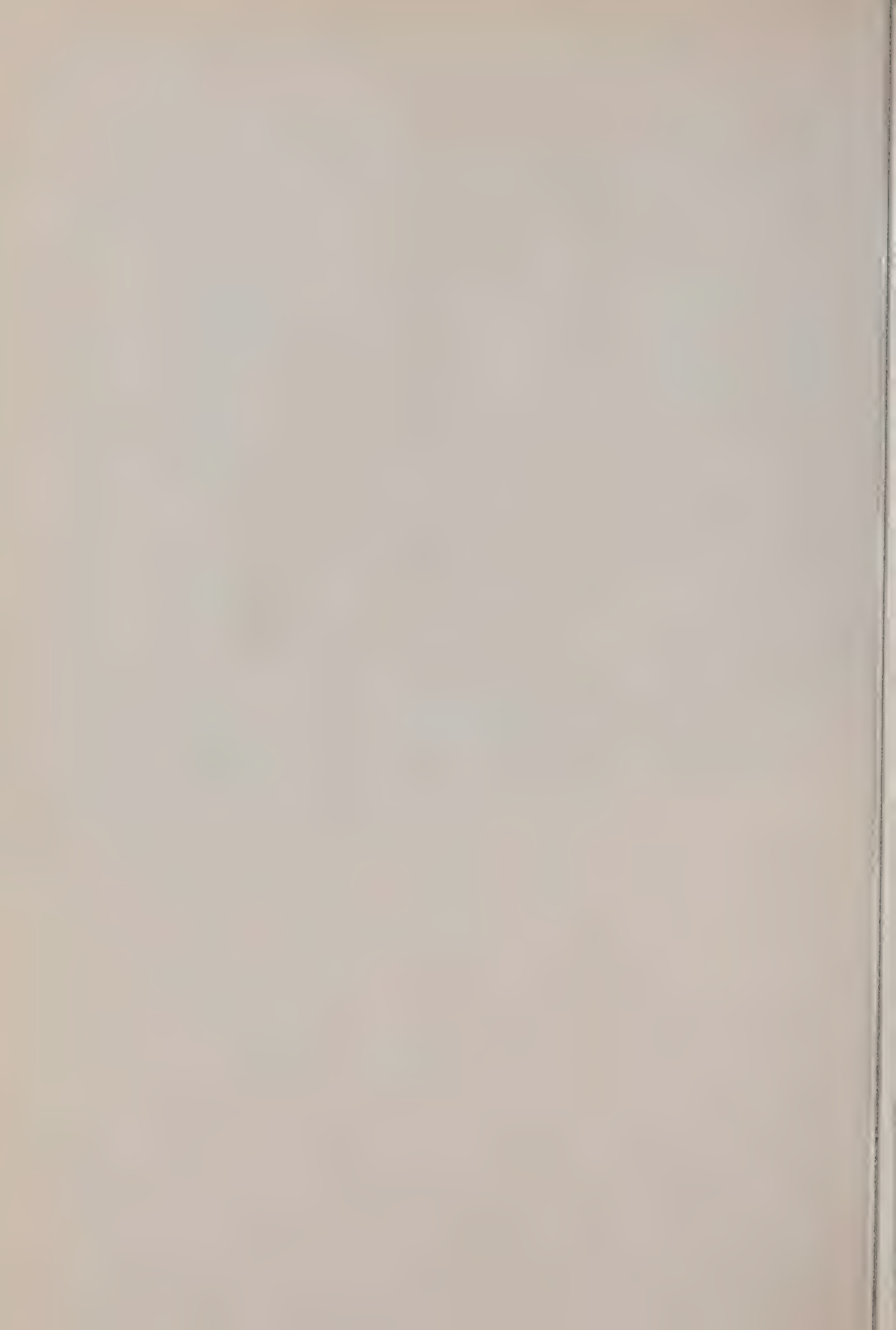
AUFGESTELLT VON DR. CHARLOTTE STEINBRUCKER

KÜNSTLERVERZEICHNIS

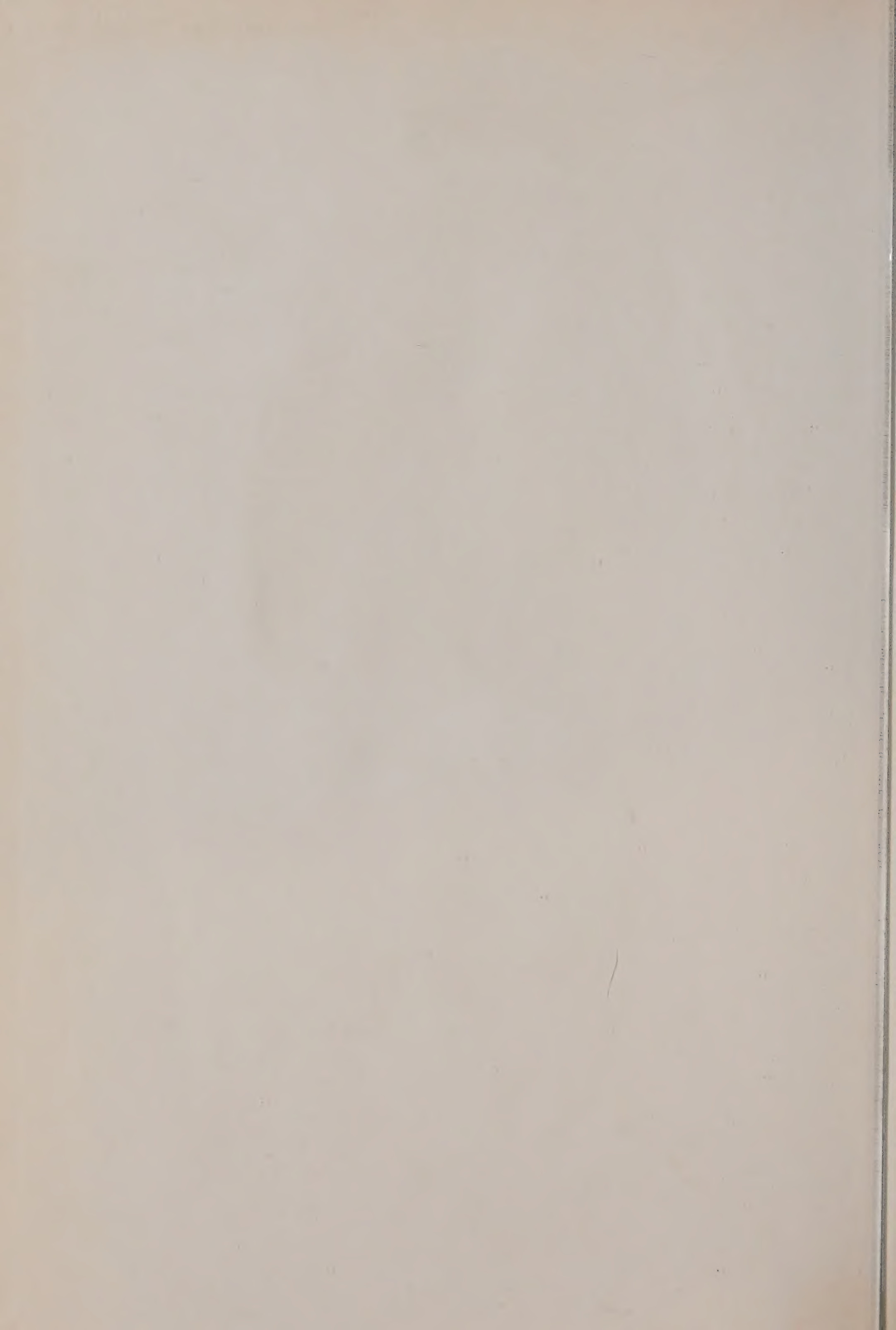
KUNSTSCHRIFTSTELLER

ORTS- UND PERSONENNAMEN.










BOUND BY

